

*LA ISLA DE LA PASIÓN* DE LAURA RESTREPO:  
UNA UTOPIA NOVELADA O UNA HISTORIA FICCIONAL  
DE MODERNIDAD, COLONIALISMO Y  
DECOLONIALIDAD EN MÉXICO Y AMÉRICA LATINA

**Mario Puertas**



Masteroppgave i spanskpråklig litteratur – SPA 4390

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Veileder: Nelson González Ortega

Høst 2016

## **Agradecimientos**

Ante todo, quiero agradecer al director de esta tesis, Nelson González Ortega, por introducirme en el deslumbrante universo literario de Laura Restrepo. Tras leer gran parte de su bibliografía y, según el buen criterio y acierto de González Ortega, opté por investigar la primera novela de ficción de Restrepo, *La isla de la pasión*, aplicando la teoría decolonial. Una teoría fascinante y de mucho futuro, que me sugirió y presentó González Ortega para esta tesis, y que me ha motivado para seguir mis estudios de literatura. Le agradezco, asimismo, la buena y estrecha colaboración que hemos tenido a lo largo de todo el proceso de elaboración de esta tesis, y por ofrecerme sus consejos, su experiencia, su atención y su dedicación.

Agradecerles a mi mujer y a mis dos hijas por su paciencia, apoyo y por permitirme dedicar cuerpo y alma en este trabajo, en detrimento de muchas horas de convivencia invertidas en esta tesis.

Mario Puertas

Oslo, 7 de noviembre, 2016

## ABSTRACTO

En esta tesis analizo *La isla de la pasión* de Laura Restrepo cimentando mi cuadro argumentativo, esencialmente, en conceptos teóricos de narratología (Gérard Genette), de historiografía (Hayden White) y de la Teoría Decolonial (Enrique Dussel, Walter Mignolo y Aníbal Quijano). El objetivo de la presente investigación es analizar si la novela *La isla de la pasión* (1989), de Laura Restrepo, corresponde a una utopía novelada o una historia ficcional perteneciente a la modernidad, colonialismo y decolonialidad en México y América Latina. Investigo cómo una utopía inicial se convierte en una distopía, debido a su vertiente historiográfica configurada y determinada por la modernidad, el colonialismo y la decolonialidad que influyen directa, cultural y filosóficamente en los personajes de la novela. La tesis está dividida en cinco capítulos.

En el primer capítulo presento a la autora colombiana Laura Restrepo, su trayectoria profesional y su obra literaria. Trazo una relación de los trabajos críticos, así como de las investigaciones hechas sobre *La isla de la pasión*. En base a la evaluación crítica de la obra, proyecto mis tres hipótesis y presento las teorías aplicadas en esta tesis.

En el segundo capítulo, llevo a cabo el análisis de los elementos literarios internos de *La isla de la pasión*, a la luz de los postulados de Gérard Genette, apoyados por algunos preceptos de Oscar Tacca. Hago especial énfasis en los diferentes discursos narrativos, en la paratextualidad y en la focalización. Muestro cómo la autora Restrepo se desdobra en dos narradoras, una omnisciente y otra reportera, para tejer la trama central y la trama secundaria de la novela. Discuto la implicación narrativa de la paratextualidad en *La isla de la pasión* y hasta qué punto puede ser determinante. Demuestro cómo es posible diferenciar entre el “punto de vista” y la “focalización” en la novela, siguiendo la argumentación de Genette. Finalmente, introduzco una divergencia con respecto a Genette, concerniente al “espacio” como elemento narrativo, que apoyo con razonamientos de otro teórico, Mijaíl Bajtín.

En el tercer capítulo, busco indicios del discurso historiográfico en la obra de Restrepo, empezando por el propio relato y cotejando la bibliografía del mismo. Además, gracias a la incorporación, en mi análisis, de los conceptos teóricos de Hayden White y de su método para descifrar la historicidad en las obras literarias, puedo confirmar que los resultados son inapelables y concluir que los diferentes discursos

narrativos de *La isla de la pasión* se fundamentan en un nutrido material historiográfico y que la estructura escritural narrativa de Restrepo contiene los cuatro modos que conforman un texto historiográfico: los tropos, el modo de la trama, del argumento y de la implicación ideológica. Realizo, a su vez, un estudio comparativo entre *La isla de la pasión* y tres novelas de ficción para comprobar y afirmar que tanto la utopía como la distopía tienen cabida en la novela de Restrepo.

En el cuarto capítulo, desgano la teoría decolonial, eje e hilo conductor de mi investigación en esta tesis. Defino una serie de conceptos decoloniales, entre los cuales destaco: el binomio *modernidad-colonialidad* y *la colonialidad del poder*. Este capítulo es la aportación más original de esta tesis, pues constato que la autora Laura Restrepo se nutre de la teoría decolonial para dibujar una “estructura colonial” sobre la cual confecciona *La isla de la pasión*. Esa “estructura colonial” es perceptible en los discursos narrativos, en la descripción de los personajes, en el trasfondo histórico y en la propia implicación ideológica de Laura Restrepo. Está presente, tanto en la vertiente historiográfica de la novela, como en su vertiente ficcional.

En el quinto capítulo, presento las conclusiones de la investigación y generales a las que llegué.

## ÍNDICE

### **CAPÍTULO 1. LA AUTORA Y SU NOVELA *LA ISLA DE LA PASIÓN* EN EL CONTEXTO HISTÓRICO, LITERARIO Y TEÓRICO: PRESUPUESTOS DE INVESTIGACIÓN.**

1.0. Introducción y panorama de la tesis.....	7
1.1. La obra narrativa de Laura Restrepo en el contexto histórico, literario, periodístico y político.....	9
1.2. <i>La Isla de la pasión</i> .....	16
1.2.1. La novela <i>La Isla de la pasión</i> ante la crítica.....	17
1.3. Hipótesis: cuestiones a investigar.....	21
1.4. Teoría y metodología.....	22
1.4.1. Nociones generales de la “Inflexión Decolonial” aplicada en esta tesis.....	24
1.5. Disposición.....	25

### **CAPÍTULO 2. SITUACIÓN NARRATIVA DE LA NOVELA *LA ISLA DE LA PASIÓN***

2.0. Introducción al análisis narrativo.....	27
2.1. Situación narrativa de <i>La isla de la pasión</i> de Laura Restrepo.....	28
2.1.1. La trama y los personajes principales.....	30
2.1.2. La autora y los narradores principales.....	34
2.2. Paratextualidad e Intertextualidad.....	36
2.3. Historia, relato y narración.....	43
2.4. Las voces narrativas y la focalización.....	45
2.5. El tiempo, el espacio y sus modalidades.....	48
2.6. El género, el lenguaje, el estilo y el tono.....	52

### **CAPÍTULO 3. LA ISLA DE LA PASIÓN ENTRE LA HISTORIA Y LA NOVELA**

3.0. Introducción.....	54
3.1. <i>La isla de la pasión</i> : entre la Historia y la novela.....	54
3.1.1. <i>La isla de la pasión</i> ante la Historia: biografías, entrevistas y fuentes históricas e literarias.....	55
3.1.2. Una lectura historiográfica de <i>La isla de la pasión</i> .....	59
3.2. Las narrativas utópicas de descubrimiento.....	66
3.3. Utopías y distopías: <i>La isla de la pasión</i> , una novela utópica o distópica.....	72

### **CAPÍTULO 4. LA ISLA DE LA PASIÓN UNA LECTURA DECOLONIAL**

4.0. Introducción.....	75
4.1. La modernidad-colonialidad y el poscolonialismo-decolonialidad articulados en <i>La isla de la pasión</i> .....	80
4.2. La otredad, el paradigma otro y el pensamiento fronterizo articulados en <i>La isla de la pasión</i> .....	84
4.3. La colonialidad del ser, del saber y del poder en <i>La isla de la pasión</i> .....	88

### **CAPÍTULO 5. CONCLUSIÓN**

5.0. Resultados de la investigación.....	95
--	----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	106
---------------------------	-----

<b>APÉNDICE</b> .....	110
-----------------------	-----

# Capítulo 1

## **LA ISLA DE LA PASIÓN DE LAURA RESTREPO EN SU CONTEXTO HISTÓRICO, LITERARIO Y TEÓRICO: PRESUPUESTOS DE INVESTIGACIÓN.**

### **1.0. INTRODUCCIÓN Y PANORAMA DE LA TESIS**

Me propongo en esta tesis hacer un análisis comparativo entre la historia y la literatura. Concretamente, una comparación entre el discurso histórico de México en el siglo XX y el discurso ficcional de la novela *La isla de la pasión* ([1989] 2005) de Laura Restrepo, a la luz, tanto de los principios narratológicos de Gérard Genette (1972), como de la Inflexión Decolonial. Planteo una lectura de la novela que analiza precisamente la dicotomía entre el «relato ficcional» y el «texto historiográfico», dentro del marco de la teoría decolonial, articulada por la colectividad de argumentación, representada en esta tesis por, entre otros, Enrique Dussel, Aníbal Quijano y Walter Mignolo (Restrepo & Rojas: 2010). Mi lectura tomará en consideración aspectos que estén relacionados con la novela de Restrepo y el lector.<sup>1</sup>

Una vez hecha la reseña crítica en la sección 1.2.1. de los estudios críticos y análisis literarios llevados a cabo por una pléyade de periodistas, autores, críticos e intelectuales, acerca de la obra en cuestión, proseguiré con la presentación de mi hipótesis en la sección 1.3., específicamente, de mis tres preguntas de investigación. Seguirá una sección 1.4. sobre la teoría y metodología aplicadas en esta tesis, y concluiré con la sección 1.4.1. que expondrá algunas nociones generales sobre la teoría decolonial.

Me parece relevante introducir una lectura de la obra, tanto ficcional como histórica, teniendo en cuenta que la historia o trama que narra Restrepo está basada en hechos reales y testimoniales comprobables, novelados por la autora colombiana en el texto original de su novela en 1989, que fue reeditada en 2005.<sup>2</sup> La teoría decolonial

---

<sup>1</sup> De ahora en adelante, cuando cite la novela *La isla de la pasión*, usaré las siglas *IP* en cursiva, seguida del número de la página citada y cuando me refiera a la novela en el texto interno de mi tesis usaré la abreviación *La Isla*. Cuando cite a los autores Eduardo Restrepo y Axel Rojas, usaré la forma habitual: entre paréntesis con sus apellidos, seguido del año de publicación de su libro y el número de página.

<sup>2</sup> Existe una publicación anterior a la de Laura Restrepo, sobre lo que ocurrió en aquella isla, y está escrita por María Teresa Arnaud de Guzmán, *La tragedia de Clipperton*, México, 1982. El mencionado libro recoge las memorias y el testimonio de la que fuera nieta de la pareja protagonista de *La isla de la pasión*, Ramón y Alicia, personajes reales.

será la columna vertebral teórico-crítico-literaria de esta tesis. Mi intención es mostrar que Restrepo, valiéndose de su bagaje profesional como periodista y novelista, conjuga la historia, la ficción y el periodismo, para narrar las relaciones humanas entre los personajes de *La Isla*. Argumentaré cómo esas relaciones están influenciadas y profundamente marcadas por el colonialismo y el poscolonialismo vigente en el México de principios del siglo XX.<sup>3</sup> Comentaré, por tanto, estas influencias con ayuda de conceptos fundamentales de la teoría decolonial.

El rigor historiográfico de Restrepo en la investigación periodística, en especial, en lo referente a hallar la veracidad del acontecimiento histórico, se fusiona, como se verá con una clara ideología descolonizadora que influye, no sólo en los datos historiográficos, sino también en la descripción novelada de los sucesos.<sup>4</sup> El acontecimiento histórico interpretado desde la “Inflexión Decolonial” constituye el aspecto de análisis literario que da pie a esta tesis desde un prisma decolonial, histórico y ficcional.<sup>5</sup> Restrepo recrea en *La Isla* el microcosmos de la isla de *Clipperton* y lo que sucedió en aquel enclave entre los años 1908 y 1917.

Por consiguiente, mi propuesta de investigación se concentra en el análisis del discurso narrativo con el fin de investigar si subyace en la novela de Restrepo la dialéctica entre dominación y sometimiento o entre hegemonía y subalternidad que, desde el punto de vista historiográfico de la obra –la Francia imperialista *versus* el México colonial– invita a reflexionar sobre la relación entre colonizador y colonizado, entre eurocentrismo y visión del otro, temáticas ligadas a los cuestionamientos coloniales y decoloniales. En consecuencia, presentaré en la sección 1.4.1. y aplicaré a mi análisis en el capítulo 4, conceptos esenciales de la decolonialidad como 1) «otredad», 2) «eurocentrismo», 3) «modernidad-colonialidad», 4) «paradigma otro», 5) «pensamiento fronterizo», 6) la «colonialidad del ser», 7) la «colonialidad del saber» y 8) la «colonialidad del poder».

---

<sup>3</sup> De ahora en adelante, me referiré al “poscolonialismo” como el periodo de tiempo cronológico que empieza en 1824 hasta el presente. Es decir, el periodo que se inicia después del colonialismo, con la independencia de los estados latinoamericanos de España. No me refiero, por tanto, a la teoría poscolonial “el poscolonialismo”, que trata de un conjunto de teorías que analizan el legado de la colonización española y portuguesa en Latinoamérica desde el siglo XVI hasta el XIX.

<sup>4</sup> Según mi criterio y entender, y que intentaré demostrar a lo largo de este trabajo de investigación.

<sup>5</sup> El hecho real nos retrotrae al año 1705, cuando el atolón fue (re)descubierto por el pirata y corsario inglés, John Clipperton. Los franceses llegaron al islote en 1711 dándole el nombre de *L'île de la passion*. A lo largo del siglo XIX, EE.UU., Francia y México pugnaron por la soberanía de la isla. En 1909, Francia y México llegaron a un acuerdo y se sometieron al arbitraje del futuro rey de Italia, Víctor Manuel III. Finalmente, en 1931, Víctor Manuel otorga la soberanía de la isla a Francia. Es decir que el relato de Restrepo abarca los años de disputas entre EE.UU., Francia y México, la posterior rivalidad entre Francia y México, así como la revolución mexicana.

Este proyecto de investigación pretende consecuentemente conectar estos conceptos con la novela de Restrepo y averiguar si existe una relación entre el discurso narrativo de su obra y la Inflexión Decolonial, que proponga una interpretación de la historia latinoamericana, desde la visión del otro subalterno (el vencido) y desde la visión eurocéntrica (del vencedor).<sup>6</sup>

### **1.1. LA OBRA NARRATIVA DE LAURA RESTREPO EN EL CONTEXTO HISTÓRICO, LITERARIO, PERIODÍSTICO Y POLÍTICO.**

Puedo aseverar que el denominador común de la obra literaria de Laura Restrepo tiene nombre propio; Colombia. La historia y sus gentes a lo largo de las últimas seis décadas, y una «guerra civil» no declarada entre gobierno, guerrilla, paramilitares y narcotraficantes.<sup>7</sup> Toda esta tragedia ha forjado la identidad del colombiano de los siglos XX y XXI y ha dejado casi ocho millones de víctimas, entre los cuales, aproximadamente, doscientos veinte mil muertos y el desplazamiento forzado de más de siete millones de personas dentro y fuera del país.<sup>8</sup> Pero los libros de Restrepo contienen asimismo una crítica y denuncia del patriarcado en Colombia, tangible en todos los estratos sociales –crítica que se adscribe, como se comprobará en este trabajo, a la teoría feminista. Esto es, en esencia, lo que rezuma de toda la obra de Restrepo, quien ha vivido y experimentado en su propia persona desde su nacimiento (1950) los acontecimientos que han marcado y que siguen sacudiendo a su país, y que le han servido a la autora como base de su narrativa.

Laura Restrepo inició sus estudios académicos con Filosofía y Letras, y se graduó en la Universidad de los Andes, en Bogotá, culminando su carrera universitaria con un postgrado en Ciencias Políticas. Una vez acabados sus estudios, emprendió un camino que la llevaría a la docencia, primero como maestra y luego impartiendo cursos de literatura en la Universidad Nacional y del Rosario de Bogotá, en la capital colombiana. Paralelamente, desarrolló su vocación de periodista itinerante. Estuvo combinando y alternando durante muchos años la labor docente con los trabajos periodísticos para distintos medios, entre los cuales destacan las revistas *Semana* y *Cromos* (Colombia),

---

<sup>6</sup> Más adelante definiré, en primer lugar, los términos de *Inflexión Decolonial* y *eurocentrismo* y, en segundo lugar, llevaré a cabo el análisis que tendrá como objeto demostrar si existe una relación o conexión entre la escritura de la autora y la dialéctica: visión decolonialista versus visión eurocentrista de la historia, en este caso, la historia latinoamericana, contada por vencidos y vencedores.

<sup>7</sup> En el momento de redactar esta tesis, el gobierno de Colombia acaba de llegar a un acuerdo de paz con las FARC (jueves 25 de agosto de 2016), un acuerdo que tiene todavía un largo camino por recorrer hasta que dicha paz se implemente en toda la sociedad colombiana.

<sup>8</sup> El País digital del 22 de junio de 2016: [http://elpais.com/elpais/2016/04/13/media/1460564097\\_669410.html](http://elpais.com/elpais/2016/04/13/media/1460564097_669410.html).

así como la revista *Proceso* (México) y el diario mexicano *La Jornada*. Fue nombrada en 2004 directora del Instituto de Cultura y Turismo de Santafé de Bogotá, pero renunció ese mismo año al recibir el Premio Alfaguara por su novela *Delirio*. En el año 2007, obtuvo el Premio Nacional de Literatura de Colombia.

Sus convicciones ideológicas maduraron y tomaron forma durante su etapa estudiantil en Colombia y su andadura política, casi siempre en la clandestinidad, se forjó en la ideología de izquierda, influenciada por la revolución cubana.<sup>9</sup> Su actividad política se desplaza ulteriormente a España, tras la dictadura franquista, donde colabora y simpatiza con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), acercándose su ideología al trotskismo. Prosigue su lucha política en Argentina, en la resistencia al gobierno militar de aquel país, convergiendo en las filas del Partido de Trabajadores Socialistas, en el que se había alistado durante su estancia en Madrid.<sup>10</sup>

Su obra literaria se inicia con la publicación de *Historia de un entusiasmo* (1986). En el año 1983, Restrepo, entonces periodista de profesión y de afinidad política izquierdista, participa en las negociaciones de Paz como mediadora entre el movimiento rebelde M19 y el gobierno de Colombia.<sup>11</sup> Esa experiencia se traduce *a posteriori* en el arriba indicado texto *Historia de un entusiasmo*, un testimonio político-periodístico de aquellos días en la sierra y montañas colombianas.<sup>12</sup> Como suele ocurrir con los “informes políticos”, el libro no deja satisfecho a nadie, es decir, a ninguna de las partes en conflicto, por lo que la autora se ve obligada a asilarse en México y España, tras recibir numerosas amenazas de muerte. A lo largo de los cinco años que dura su exilio, mantiene vínculos y contactos con el M19.<sup>13</sup> La autora colombiana, emigrada a México, escribe su segunda obra, cuyo escenario, personajes e historia, se ubican fuera del contexto colombiano. Tal «desplazamiento forzado» de la autora –semejante al de

---

<sup>9</sup> «Nuestra manera de ser jóvenes era entrar a la izquierda, meternos a los partidos políticos y en sociedades tan segregadas como la nuestra. Ese era el vehículo para entrar a conocer ese otro lado del país que sabíamos que existía pero que nunca habíamos recorrido. Era soñar con un país construido por nosotros mismos, de acuerdo a parámetros igualitarios y de justicia», palabras de Restrepo en una entrevista concedida a Milagros Socorro y publicada el 18 de junio de 2009, en la página web de la propia periodista <http://milagrossocorro.com/2009/06/mi-entrevista-con-laura-restrepo-2/>.

<sup>10</sup> En la actualidad, Restrepo vive en Barcelona, cree en la revolución bolivariana de Hugo Chávez y aboga por un socialismo moderno del siglo XXI, y sigue siendo una ferviente Trotskista (Entrevista de Laura Restrepo concedida a RTVE el 27 de febrero de 2015: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/conversatorios-en-casa-de-america/conversatorios-casa-america-27-02-15/3018662/>).

<sup>11</sup> Fue nombrada por el presidente Belisario Betancur miembro de la comisión negociadora de paz entre el gobierno y la guerrilla M-19, llamada la “Comisión de Paz, Diálogo y Verificación”.

<sup>12</sup> Inicialmente titulada *Historia de una traición* (1986) y reeditada en 1988 como *Historia de un entusiasmo*.

<sup>13</sup> La organización guerrillera abandona las armas en 1989 y se convierte en un partido opositor legal, lo cual propicia la vuelta de Restrepo a su país natal.

millones de colombianos durante los últimos sesenta años— es una consecuencia política directa por la publicación de su primera obra.<sup>14</sup> Durante su estancia en territorio mexicano, desarrolla su faceta de narradora ficcional y publica *La isla de la pasión* (1989). Un relato sorprendente que proyecta una geografía textual entre la crónica periodística y la novela de ficción.<sup>15</sup> La obra pasa casi inadvertida, tanto en el mundo editorial como entre el gran público, y no será hasta la consagración de Restrepo como autora de ficción, algunos años más tarde, que *La Isla* coseche buenas críticas y una legión de lectores. A partir de la publicación de su *ópera prima* de “cuasi ficción”, Restrepo se dedica exclusivamente a escribir y publicar textos de ficción. En ese mismo año, publica un libro de literatura para niños titulado *Las vacas comen espaguetis*.

En 1993, aparece su segunda novela *Leopardo al sol*. Es muy bien recibida por la crítica, esencialmente por la crítica extranjera. De dinámica y estética bien distintas a sus anteriores novelas, Laura Restrepo recrea las guerras fratricidas en la Guajira de Colombia. La historia tiene una estructura de *western*, protagonizada por «Caínes» y «Abeles», en la que predominan los duelos, ajustes de cuentas y las fidelidades a muerte. La autora se aproxima y narra un mundo que ha marcado y sigue marcando, en la actualidad, el modo de vida y de pensar de una amplia parte de la sociedad colombiana. Ese *modus vivendi* introducido por los narcotraficantes cambia el orden social, ético y estético en Colombia y esa temática es recurrente en adelante, en gran parte de la bibliografía de Restrepo.<sup>16</sup>

En 1995, aparece la novela *Dulce compañía*, por la que recibe en 1997 el premio Sor Juana Inés de la Cruz y el Prix France Culture en 1998.<sup>17</sup> En el año 2003, Restrepo es distinguida por la misma obra con el Premio Arzobispo Juan de Sanclemente.<sup>18</sup> En esta novela, Restrepo retoma la figura de la periodista-reportera como narradora, confiriendo al texto un aura de realismo y un discurso literario que se asemeja al de su primera novela. En esta historia, la narradora participa del relato como una de las

---

<sup>14</sup> *Historia de un entusiasmo*, en la que trata y discute problemas políticos internos de Colombia, a finales del siglo XX, y en la que no esconde su punto de vista y sus críticas. Tal “honestidad” es la que provocará su posterior migración a México.

<sup>15</sup> Daré un breve resumen de la intriga/trama en la sección 1.2.

<sup>16</sup> Ver *Subculturas del narcotráfico en América Latina*, de Nelson González Ortega (2015).

<sup>17</sup> Premio instituido en 1992, con motivo del Tercer Simposio *Escritura de mujeres de América Latina*, constituido por la antropóloga y escritora nicaragüense Milagros Palma. El premio «reconoce la excelencia del trabajo literario de mujeres hispanas en idioma español de América Latina y el Caribe» (FIL Guadalajara, [http://www.fil.com.mx/reco/sor\\_fil.asp](http://www.fil.com.mx/reco/sor_fil.asp)). Creado en 1979 por la emisora francesa de radio *France Culture*, otorga en 1998 el premio a *Dulce compañía* como mejor obra extranjera publicada en Francia aquel año.

<sup>18</sup> Otorgado por los alumnos del Liceo de Santiago de Compostela a la mejor novela en lengua española.

protagonistas, pero el realismo que aporta la cronista a la novela se mezcla con la magia trascendental y religiosa de la historia de fondo. No me refiero aquí a un realismo mágico, sino que Restrepo yuxtapone en su discurso narrativo el realismo, encarnado por la periodista, y la fe religiosa de los habitantes de la favela que crea su propio universo terrenal e intangible para cualquier lego externo que no comulgue con tal credo. El escenario de la novela *Dulce Compañía* se sitúa en un barrio marginado de Bogotá en el que la fantasía se mezcla con la realidad, alimentadas por las creencias, necesidades y desilusiones de las personas que lo habitan. Restrepo pasa revista a la cultura popular en los barrios pobres de la capital colombiana, cuyos ingredientes son la violencia, las tradiciones religiosas, la moral y la ética.<sup>19</sup>

La novela *La novia oscura* es publicada en el año 1999. Carmiña Navia Velasco afirma que con esa obra Restrepo alcanza su madurez como escritora.<sup>20</sup> El estilo y la tónica retornan al reportaje con una narradora periodista que ahonda esta vez en las relaciones socio-culturales, con un trasfondo histórico. En este caso, la autora colombiana parte de una historia ficcional que convierte en real, a los ojos del lector. Vuelven los temas recurrentes de Restrepo como la muerte, los espejismos y el tiempo que se consume, sin olvidar el tema del amor ya presentes en sus novelas anteriores: *La Isla*, *Leopardo al sol*, *Dulce compañía*, así como en otras novelas posteriores. La autora teje un microcosmos que se puede extrapolar a la propia sociedad colombiana, en el que juegan un papel predominante la economía y la política, siempre gobernados por el amor. El escenario de *La novia oscura* es un burdel, cuya prostituta más cotizada es Sayonara, una niña frágil, llena de vida, de dudas y miedos que anhela y sueña con una vida mejor, decente y lejos de las alcantarillas y bajos fondos de la sociedad. Sus amores y desamores, sus angustias y alegrías son las de todo un pueblo que sigue buscando su identidad. De nuevo, protagonistas y voces femeninas en un entorno patriarcal: los clientes masculinos, el médico, el cura y los trabajadores de la multinacional americana *Petroleum Company*, entre los cuales se encuentra el amor imposible, el obrero que arranca a la joven prostituta del yugo de la dependencia leal de su mentora o *madame* del burdel. Mas esa sumisión es voluntaria y muy bien calculada por la joven Sayonara, que ha aprendido a vivir y a disfrutar de la independencia que le da el dinero ganado por la prostitución.

---

<sup>19</sup> Poniendo de nuevo en entredicho la eterna dialéctica del bien y del mal.

<sup>20</sup> Profundizo en la crítica literaria de Navia Velasco en la sección 1.2.1.

*La multitud Errante* se publica en el año 2001 y representa, de algún modo, un homenaje a los millones de desplazados en Colombia, desde el inicio del conflicto armado. La representación literaria de la migración forzada, en *La multitud errante* de Laura Restrepo, obra que se enmarca dentro de la novela histórica, toma como punto de partida la confrontación armada entre conservadores (de ideología derechista) y liberales (de ideología izquierdista) en la Colombia de la década de 1950.<sup>21</sup> La obra narra y representa una migración real, de un modo auténtico y verosímil, de los constantes movimientos provocados por una migración forzada que resulta casi siempre traumática. La autora injerta a la trama central una historia de amor que le permite contar el conflicto y los terribles acontecimientos con un lenguaje poético y reflexionado, a la vez que permanece neutral en su juicio narrativo. La autora transforma el dolor, la angustia y la ansiedad del desplazado en poesía, delicado amor y esperanza de su posible vida futura. La lectura y posterior estudio de esta obra me permitió conocer ciertas perspectivas que he podido asociar a la teoría decolonial y que aprovecharé en esta tesis. Pues *La multitud errante* parte de un choque de culturas entre la mujer indígena y la mujer «occidentalizada» y con una premisa: la inmensa mayoría de desplazados son campesinos muchos de los cuales son iletrados, analfabetos, de recursos limitados, con una mentalidad feudal de sometimiento a la autoridad y al más fuerte. La cultura indígena tiene como espacio vital el universo rural subdesarrollado del campo. Estos aspectos de la obra refuerzan el convencimiento que tengo, y que trataré de explicar en este trabajo, de que Restrepo se sitúa ideológicamente en sus obras, al menos aquellas citadas en esta tesis, del lado de los “vencidos” y de los pobres.<sup>22</sup> *La multitud errante* ha sido y sigue siendo objeto de análisis y crítica y ha sido redescubierta por nuevos lectores desde su publicación en 2001 hasta la actualidad.<sup>23</sup>

En 2002, publica un breve relato de amor con el título de *Olor a rosas invisibles*, que obtuvo buenas críticas por parte del gran público.

Con la novela *Delirio*, publicada en 2004, Restrepo alcanza notoriedad y el reconocimiento a nivel nacional e internacional, y se coloca entre los grandes nombres de las letras colombianas. La autora es galardonada con el Premio Alfaguara 2004 y el

---

<sup>21</sup> Periodo denominado *La Violencia*, que arranca con el asesinato en 1948 de Jorge E. Gaitán y se prolonga hasta 1953. Provocó cientos de miles de muertos y de desplazamientos campesinos, en su inmensa mayoría forzados.

<sup>22</sup> Restrepo en su obra pone de manifiesto que los antecedentes que provocan esa “diáspora” son fruto del conflicto político que deriva a su vez del sistema capitalista, sistema heredado de los imperios de Europa occidental y posteriormente de EE.UU.

<sup>23</sup> La obra ha sido reeditada en Alfaguara en 2010 y 2016.

Premio *Grinzane Cavour* en 2006 a la mejor novela extranjera publicada en Italia. La historia y los avatares de la familia de clase alta colombiana, *Londoño Portulinus*, corren en paralelo con los acontecimientos que tienen lugar en Colombia –en los años que narra la novela. El denominador común de ambas es la locura.<sup>24</sup> Restrepo deja entrever sin eufemismos que esa locura, no sólo la individual o familiar sino la casi generalizada que contamina a toda la nación, ficcionalizada en su novela, es el *súmmum* de la sinrazón de un país enfermo. Vuelve la temática de la ley patriarcal que pone a prueba la reciedumbre femenina. No es un tópico, sino una realidad afirmar que Restrepo en sus novelas muestra un fundamentalismo activo, sin llegar a la intransigencia, de la resistencia feminista al patriarcalismo. Por hacer un símil con *La Isla*, añadiré que el apartamento que comparten los protagonistas de *Delirio*, Agustina y Aguilar, encarna “la isla” en la que ambos pueden intentar ser felices, lejos de las maldades humanas y urbanas que envenenan sus vidas.<sup>25</sup>

Su penúltima novela, titulada *Demasiados héroes* (2009), tiene como escenario la dictadura argentina, durante la junta militar, cuyos protagonistas son una pareja que milita en la resistencia clandestina. Los saltos espaciales van de Colombia a Madrid y de Madrid a Buenos Aires, lo cual nos retrotrae a las propias vivencias de la autora.

La última novela publicada de Restrepo se llama *Hot Sur* y apareció en 2012. «*Hot Sur* es, según la revista Arcadia, “la gran novela de Laura Restrepo”, una obra de “gran mestizaje, no sólo de idiomas sino también de géneros”: novela, ensayo, reportaje, teatro, thriller, *road movie* y monólogo».<sup>26</sup> Carriña Navia Velasco afirma que «*Hot Sur* es un momento culminante, es una novela total como definió Vargas Llosa a *Cien años de soledad*. Una novela total, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes».<sup>27</sup>

Últimamente, Alfaguara ha reeditado a lo largo de 2015 y principios de 2016 algunas de sus obras, entre las cuales aparece un pequeño compendio de cuentos bajo el

---

<sup>24</sup> Una familia con nombre y cuna venida a menos por su carencia endémica de capital, que flirtea con el narcotráfico y la corrupción para recuperar su posición social y “laureles aristocráticos”. Esa ambivalencia que vive la familia, entre el bien y el mal, entre lo decente e indecente, entre el patriarcado –personificado por el padre y el primogénito– y las mujeres que la rodean alimentan la locura transitoria de Agustina, locura, basada en la mentira y el silencio impuesto, que Restrepo extrapola a la sociedad colombiana de las últimas décadas.

<sup>25</sup> Aguilar es, al igual que Arnaud en *La Isla*, un “perdedor” a ojos de su ex mujer e hijos y de la familia de Agustina, tanto en el ámbito de su propia familia como laboral, que sólo vive por y para su amada.

<sup>26</sup> Reseña literaria en el periódico digital: [elespectador.com](http://elespectador.com), del 2 de mayo de 2013.

<sup>27</sup> Reseña literaria en el periódico digital: [elpais.com.co](http://elpais.com.co), del 16 de abril de 2013.

título de *Pecado*. Según las propias palabras de la autora, halló la inspiración para crear esos siete mini-relatos contemplando *El jardín de las Delicias* de El Bosco.<sup>28</sup> En su última incursión literaria-ficcional, hasta la fecha, Restrepo vuelve a texturas y temáticas “restrepianas” y de vigencia universal como son el bien y el mal.

Restrepo es además co-autora de *Once ensayos sobre la violencia* (1985): relatos que captan y reproducen la violencia que azota a la Colombia de la época, *Operación príncipe* (1988): un ensayo de corte político que recoge el secuestro del Teniente Coronel Carlos Carreño,<sup>29</sup> *Del amor y del fuego* (1991): antología que reúne ensayos de autoras y autores colombianos del siglo XX, *En qué momento se jodió Medellín* (1991): ensayo que incluye el relato de Restrepo *Los muchachos desechables*. En él, narra la violencia cotidiana y las miserias humanas, con tintes antropológicos, en las calles de Medellín a través de entrevistas con las personas involucradas en el conflicto armado de Colombia, ficcionalizado en dicha obra, y *Otros niños* (1993): testimonios de la infancia colombiana. Al margen de su producción literaria, Restrepo ha redactado y publicado un número importante de artículos de prensa, ensayos crítico-literarios, columnas de opinión y reportajes.

En cuanto al cosmos literario de Laura Restrepo, Carmiña Navia Velasco, gran conocedora de la obra de Restrepo, sitúa a la autora dentro de la generación de medio siglo en Colombia: «autores que crecieron en los 60 y 70» (Sánchez-Blake & Lirot 2007: 19). Generación heredera de los sueños y utopías de sus predecesores literarios de la vanguardia. Su estilo combina el reportaje periodístico, que le da realismo y veracidad a sus textos, con la ficción, siempre influenciados por los conflictos que vive su país, Colombia. Laura Restrepo escribe sobre el patriarcado, instalado en todas las capas sociales, desde la perspectiva hermenéutica de la teoría feminista. Es una autora de imaginación inquieta que sigue escarbando en los intersticios de la historia y de la realidad colombianas para hallar un espacio que estimule su creación literaria. Nunca se aleja de la perspectiva humana, que es la senda por la que transita Restrepo. En toda su obra, insiste en la representación de la violencia, tanto psíquica como física, e introduce un elemento, reiterado en varias de sus novelas, que es la difícil y tortuosa relación entre

---

<sup>28</sup> Lean el artículo completo en El País digital: [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/01/actualidad/1459522033\\_033787.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/01/actualidad/1459522033_033787.html).

<sup>29</sup> En aquel momento, Carlos Carreño, gerente general de la Fábrica de Maestranza del Ejército de Chile (FAMAE), es secuestrado por las unidades “Ignacio Valenzuela” del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), operación también denominada “No a la perpetuación del tirano”. «Los autores confeccionan una radiografía de Chile y de las divergentes posiciones de los actores políticos de fines de los 80, donde se manifiesta la legitimidad y sentido de esta acción en el contexto político que se realizó» (Buenos Aires, Editorial Planeta, 1988).

la protagonista femenina y su padre. Restrepo afirma que esa relación paterno-filial es fruto de sus propias vivencias y relaciones con su padre y le parece natural y obvio llevar esas experiencias personales a la literatura y reinterpretarlas en su discurso narrativo.<sup>30</sup>

## 1.2. LA ISLA DE LA PASIÓN

Dentro de la bibliografía de Laura Restrepo, este libro marca la transición del relato periodístico, de investigación, iniciado con *Historia de un entusiasmo* a la novela de ficción, encontrándose *La Isla* con un pie en cada práctica discursiva. No obstante, Restrepo no dejará nunca de alimentar sus historias con una base realista, siempre muy apegada a la vida misma, a la realidad cotidiana, a los acontecimientos que tienen lugar en su país natal y al acervo cultural latinoamericano.

La novela se publicó por primera vez en 1989 y fue reeditada en 2005. Dos ediciones diferentes, lo cual significa que una serie de páginas iniciales han podido variar de una edición a otra, como son la portadilla (o anteportada), la contraportada, la portada, las páginas preliminares y demás páginas que no forman parte del texto principal o del cuerpo de la obra, sino que son “paratextos” (Genette, 1982: 10). Para esta tesis, utilizaré la edición de 2005, publicada por Harper Collins Publishers en Nueva York.

La estructura externa del libro se articula alrededor de tres grandes segmentos, en forma de diario de navegación. Cada gran-segmento está encabezado con su distintivo título, y consta de un número desigual de capítulos. Cada uno de esos capítulos lleva como título un lugar y una fecha, originando de este modo saltos temporales y espaciales en el relato. Básicamente, los espacios son la isla de la pasión, *Clipperton*, y las ciudades de México y Orizaba en México. En cuanto al nivel temporal externo o general, se puede dividir en dos fracciones: una primera que pertenece a los años que transcurren de 1908 a 1917, y una segunda que pertenece al momento actual, en el que la narradora principal investiga los hechos y relata la historia. No obstante, la cronología en *La Isla* no es lineal.<sup>31</sup>

El primer gran-segmento, titulado *Clipperton*, narra los prolegómenos del viaje a la isla por los Arnaud, la llegada a la isla y los primeros años de cierta tranquilidad y felicidad. El segundo gran-segmento lleva por nombre *Maroon* y se inicia con la vuelta

---

<sup>30</sup> Entrevista de Laura Restrepo concedida a RTVE el 27 de febrero de 2015, vean nota 10.

<sup>31</sup> Profundizo en el aspecto del tiempo y la cronología en la sección 2.5.

de los Arnaud a la isla, tras un viaje relámpago a México. En aquel momento, la pareja se alegra de volver a la isla, desconocedores e inconscientes de todo lo que les vendrá encima: hambruna, enfermedad y locura. El tercer y último gran-segmento se intitula *El último hombre*. El hambre y los males han hecho estragos y se han llevado por delante a la mayoría de los isleños. El último hombre, el farero Victoriano, que supera a duras penas el escorbuto, lleva a cabo una serie de violaciones y asesinatos que provocarán su propia muerte a manos de las mujeres supervivientes.

El libro se cierra con un epílogo, una página de agradecimientos y una bibliografía. Esa relación bibliográfica confirma para el lector la naturaleza intrínseca de *La Isla*, es decir, su condición de relato periodístico-investigativo, apoyado por unos antecedentes históricos reales y endulzados con el imaginario novelístico de Restrepo.

### 1.2.1 LA NOVELA *LA ISLA DE LA PASIÓN* ANTE LA CRÍTICA

*La Isla* «es una de las obras de Laura Restrepo que más interés ha suscitado en el campo crítico» (Sánchez-Blake & Lirot: 2007). En su artículo *Entre historia y utopía*, Paolo Vignolo analiza *La isla de la pasión* y alude a la Historia, con “H” mayúscula, en el sentido historiográfico de la palabra –historia + geografía: «Laura Restrepo desplaza el punto de vista, trastoca la perspectiva para leer la Historia a partir de las historias mínimas». <sup>32</sup> Vignolo asevera que la autora opta por una postura política clara: «La Historia no se puede reducir a la historia oficial de los presidentes y de las batallas, del ascenso y la caída de los imperios, de la retórica nacionalista y de los monumentos públicos, del insistente y patético izar y bajar de banderas patrias que se reiteran a lo largo de todo el libro». Finalmente, coloca esa visión historiográfica del texto de Restrepo, bajo mi punto de vista, en clave decolonial, dentro de los postulados del decolonialismo:

- (1) La emergencia de una historia desde abajo, los conflictos entre la visión hegemónica y la visión subordinada, los problemas relacionados con un quehacer histórico postcolonial y postnacional, las prácticas de la microhistoria y de la historia oral [...]. Mediante los intentos de la narradora de reconstruir la historia, se pueden adivinar los rastros de las políticas de blanqueamiento, la segregación racial, la sistemática discriminación de los negros en la historia del país. [...] Esta historia no se puede hacer si no es rescatando la oralidad, desde ahí se pueden rescatar los ecos de las voces –calladas para siempre– de los marginados, de los invisibles, de los vencidos (Sánchez-Blake & Lirot: 2007, 64-66).

---

<sup>32</sup> Vignolo es italiano y profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia.

A pesar de relacionar la obra con el contexto ideológico de la Inflexión Decolonial, Vignolo no entra a valorar en profundidad, en su crónica, las conexiones directas entre el texto historiográfico y el discurso narrativo con los postulados y planteamientos de la decolonialidad. No ofrece un análisis integral de la obra, ni tampoco un análisis textual o teórico, que relacione metódicamente la teoría decolonial y el análisis teórico-literario de la obra. En cambio, es precisamente éste uno de los aspectos en el que voy a profundizar en los capítulos 3 y 4: la Historia, la ficción y su contexto decolonial.

En su análisis crítico de *La Isla*, Magdalena Maiz-Peña toma otra orientación argumentando que Restrepo desestabiliza tanto el género como la narratividad y afirma que en la propuesta novelística de la autora colombiana «convergen el género referencial, la novela postmoderna y el ensayo cultural».<sup>33</sup> Maiz-Peña la ubica en el cauce literario llamado *Nueva Novela Histórica Latinoamericana*, en el que transita Restrepo poniendo en escena y conjugando el saber histórico y el saber literario (Sánchez-Blake & Lirot: 2007, 79-91).

Por su parte, José Jesús Osorio apunta en su ensayo *Relaciones ambiguas: periodismo y literatura en La isla de la pasión*,<sup>34</sup> que Restrepo está más cerca de la novela de no-ficción que del nuevo periodismo.<sup>35</sup> Como anécdota, comenta que, debido a esa ambigüedad, la autora tuvo en su día problemas para publicar el libro, pues las editoriales le pedían que se centrara y se decidiera por producir una novela o un reportaje. A los ortodoxos, les parecía sencillamente inaceptable mezclar así dos géneros literarios. Osorio hace referencia a la entrevista que concedió Restrepo a Jaime Manrique, en la que le cuenta las vicisitudes por las que tuvo que pasar hasta conseguir publicar su libro.<sup>36</sup> En su trabajo crítico, el escritor y crítico colombiano centra su investigación en torno al discurso literario de Restrepo, haciendo especial énfasis en sus vertientes periodístico-ficcional, óptica retórica que analizo en el capítulo 3. Es difícil saber si una parte del mundo editorial de aquel entonces hizo gala de fatuidad cultural o

---

<sup>33</sup> De origen mexicano, Maiz-Peña es actualmente catedrática del departamento de estudios hispánicos en el Davidson College, North Carolina (USA).

<sup>34</sup> Escritor colombiano (Caicedonia, 1961-) y profesor en el Departamento de Lenguas Extranjeras de Queensborough Community College of CUNY, en Nueva York. Este ensayo hace parte de una investigación que llevó a cabo Osorio, gracias a una beca que le otorgó el PSC-CUNY Research Award Program.

<sup>35</sup> *New Journalism* –transcripción objetiva de los hechos, que combina elementos literarios con elementos de investigación periodística– corriente periodística nacida en EE.UU. en los años 60 a raíz de la publicación de *A sangre fría* de Truman Capote e influenciada por el boom literario latinoamericano, cuyos máximos exponentes fueron Rodolfo Jorge Walsh y actualmente Tom Wolfe, entre otros (García Lorenzo: 2004).

<sup>36</sup> “Laura Restrepo”, *Bomb* 78, Winter 2002: 12 Aug. 2010: <http://bombsite.com/issues/78/articles/2457>.

de “fascismo mental” al no poder, saber o querer catalogar y difundir *La isla de la pasión*. En cualquier caso, ese crisol de géneros literarios seguirá provocando polémicas y controversias entre “clásicos” y “modernos”.

Rosana Díaz Zambrana analiza las cuestiones oratorias en su artículo titulado *La retórica del naufragio en La isla de la pasión de Laura Restrepo* (Díaz Zambrano: 2007).<sup>37</sup> Menciona la existencia de un discurso historiográfico en la obra de Restrepo, así como la relectura de la historia de los vencidos que ofrece la autora colombiana, en clave decolonial.<sup>38</sup> Sin embargo, no dejan de ser breves menciones y Díaz Zambrana no ahonda en las mismas, lo cual significa que este artículo no tiene mucha relevancia para mi tesis, ya que no ofrece un estudio crítico profundo sobre la historiografía y la decolonialidad. No obstante, el artículo brinda un excelente análisis, en cuanto a la composición literaria de Restrepo. Díaz Zambrano (2007) asevera, entre otras cosas, que la retórica del naufragio: «como expresión y metáfora del fracaso [...] es un tópico sintomático del discurso histórico a lo largo de la literatura latinoamericana» y admite, por tanto, un componente inequívocamente historiográfico en *La Isla*. Habla asimismo de una «fundición genérica» que interpreta como una señal de identidad literaria-creativa de Restrepo, al conseguir la autora colombiana aunar la ficción, la historia, el reportaje, la leyenda y la crónica en una misma obra. En este caso, Díaz Zambrano se alinea con la mayoría de los críticos que arguyen que Restrepo compone sus obras conjugando el género periodístico, histórico y de ficción.

Nelly Valbuena Bedoya ha estudiado y analizado el proceso creativo de Restrepo, con especial énfasis en la evolución que experimenta su obra literaria: del periodismo a la ficción.<sup>39</sup> Cuenta que, durante los primeros años, Restrepo se vale de su formación filosófica y de sus estudios de ciencias políticas –que fueron alimentando sus inquietudes y compromiso social desde muy joven– así como de su experiencia periodística, para poder narrar los fenómenos sociales de un modo sistemático. Ya no como la periodista que informa acerca de los sucesos cotidianos a través de los medios de comunicación, sino como reportera que utiliza la noticia para analizar la propia sociedad y sus manifestaciones: «[...] el análisis de la producción de la noticia arroja pistas sobre los cambios sociales e históricos que vivimos, sobre las transformaciones

---

<sup>37</sup> Puertorriqueña, PhD en literatura comparativa por la universidad de Illinois. Participó a su vez en la confección de la antología “Universo literario de Laura Restrepo”, 2007, con un artículo sobre *La multitud errante*.

<sup>38</sup> La referencia a la teoría decolonial es mía.

<sup>39</sup> Comunicadora social y periodista colombiana con especialidad en temas de derechos humanos y perspectiva de género.

del mundo que nos rodea». <sup>40</sup> Sin embargo, Restrepo percibe poco a poco las limitaciones del género periodístico a la hora de divulgar sus preocupaciones, sus sentimientos y todo su agumentario, prosigue Valbuena Bedoya, pero sin renegar de él. En una entrevista, recogida por Valbuena Bedoya (1999), Laura Restrepo declara:

- (2) El periodismo hace una gran labor; el periodista son los ojos, yo no puedo renunciar a eso. Yo tengo que ir, mirar y escuchar, pues también son los oídos, pero en la ficción hay una capacidad de interpretación que va un poco más allá. Entonces la mezcla de los dos arroja elementos muy interesantes para conocer e interpretar el mundo. <sup>41</sup>

Daniela Melis escribe en 2011 el artículo *[C]reación y (re)presentación del discurso histórico en la isla de la pasión de Laura Restrepo* en el que hace especial hincapié en cómo Laura Restrepo intenta reescribir la Historia siguiendo «otra lógica», «otro idioma o lengua» y «otro pensamiento», contribuyendo así a la descolonización del conocimiento. <sup>42</sup> Melis conecta esa representación discursiva con la teoría decolonial articulada por Walter Mignolo (Melis: 2011). Asimismo, Melis señala que Restrepo presenta al lector la otra Historia, la Historia contada por los vencidos. Melis explica el modo en que Restrepo se adscribe al pensamiento decolonial feminista en su escritura pues: [D]emuestra un carácter decolonial de un discurso que subvierte el falocentrismo. <sup>43</sup> El discurso de los vencidos es asimismo el discurso de las mujeres en un mundo patriarcal. Melis halla rasgos inconfundibles de decolonialismo en la escritura de Restrepo, a la hora de interpretar la historia, pero no entra a analizar personajes o acontecimientos en *La Isla* que puedan relacionarse directa y exhaustivamente con la teoría decolonial.

De acuerdo con la evaluación crítica de varios estudiosos de la obra de Restrepo, consultada y expuesta en los párrafos anteriores, se puede aseverar que existen hasta la fecha pocos estudios críticos que sondeen en algunos de los temas centrales de la teoría decolonial, relacionados con la novela *La Isla*. Se puede asimismo afirmar que la antología crítica *El universo literario de Laura Restrepo* (Sánchez-Blake & Lirot: 2007), que ha identificado en *La Isla* conceptos adscritos a la mencionada teoría, así como el estudio de Daniela Melis, no presentan un análisis integral textual o teórico de

---

<sup>40</sup> Palabras de Restrepo que recoge Valbuena en su artículo (1999: 205, 206).

<sup>41</sup> Entrevista de Carlos Alberto Chica a Laura Restrepo para el programa *Libro Abierto* de Señal Colombia, con motivo de la publicación de *Dulce Compañía*, en 1995.

<sup>42</sup> El título en español es traducción mía. Daniela Melis es profesora de idiomas y autora de varios libros en torno a la temática de idiomas y lingüística.

<sup>43</sup> Traducción mía.

la obra, que relacione explícitamente la teoría decolonial con el análisis teórico-literario de la obra.

La lectura de los artículos, ensayos y tesis, elaborados por los críticos nombrados en esta sección, y a lo largo de este trabajo, me ha ayudado a entender mejor a la autora Laura Restrepo, así como su obra y, sin duda, a definir mi propio trabajo. He buscado en todo este material alguna forma de vinculación con mi tesis, es decir, argumentos y análisis que pudieran aportar cierta luz sobre los aspectos y elementos claves de mi trabajo. Estos son, en primer lugar: el discurso periodístico, el discurso histórico, el discurso literario y el discurso político. En toda la narrativa de Restrepo, existe un consenso creativo-literario que mezcla estos cuatro discursos y es, por tanto, pertinente averiguar y analizar cómo éstos se articulan a su vez en *La Isla*.<sup>44</sup> En segundo lugar, mi empeño se ha canalizado en hallar razonamientos y observaciones que se relacionaran con la Inflexión Decolonial, empleada en esta tesis. Esa labor de investigación me ha permitido encontrar mi nicho de investigación y mi hipótesis.<sup>45</sup>

### 1.3. HIPÓTESIS: CUESTIONES A INVESTIGAR

Mi propósito es analizar el discurso narrativo de *La Isla*, a la luz de la perspectiva decolonial, basándome en la doble vertiente literaria (ficción) e histórica (historiografía) de la novela de Laura Restrepo. Por lo tanto, propongo las siguientes cuestiones a investigar:

- (1) ¿Existe un discurso hegemónico y un discurso subalterno en *La Isla de la pasión* que puedan identificarse a través de la Inflexión Decolonial?<sup>46</sup> En tal caso, ¿cómo se representan dichos discursos? ¿Se pueden encontrar o no rasgos o fragmentos de relatos históricos y antropológicos en la novela de Restrepo?
- (2) ¿Cómo está representada la otredad en *La Isla*? ¿Qué espacio ocupan y cómo son representadas la utopía y la distopía (o antiutopía) en *La Isla*? ¿Se puede identificar una relación entre la otredad y la utopía, desde la perspectiva eurocéntrica y dentro del marco teórico de los postulados de la decolonialidad?
- (3) ¿La Inflexión Decolonial está inexorablemente ligada o necesitada de una vertiente historiográfica, tal vez antropológica, a la hora de analizar y buscar trazos de decolonialismo en la novela de Restrepo?

---

<sup>44</sup> Daré cuenta de estas averiguaciones en el capítulo 3.

<sup>45</sup> Los cuales detallo en la siguiente sección 1.3.

<sup>46</sup> Definiré con mayor profundidad y precisión estos discursos, o conceptos, en el capítulo 4.

Desarrollaré y verificaré la primera hipótesis en las secciones 3.1., 3.1.2., 4.1, 4.2 y 4.3. Explicaré la segunda cuestión a investigar en las secciones 3.2., 3.3., 4.1. y 4.2., dedicados a las narrativas utópicas de descubrimiento y a la otredad, respectivamente. No obstante, el principal desarrollo de ambas hipótesis (1 y 2) se llevará a cabo en el capítulo 4, sobre al análisis de la novela desde el enfoque decolonial. Finalmente, basándome en las conclusiones historiográficas del capítulo 3, construiré una argumentación que indague en la tercera hipótesis, en el capítulo 4, consagrado a la relación entre la teoría decolonial en el contexto literario de *La Isla*. Al tratarse de una teoría relativamente joven, existe una gran divergencia de opiniones dentro del pensamiento decolonial. Me parece, por tanto, que merece atención la cuestión que plantea la hipótesis 3, a tenor de ciertas críticas que apuntan a que la Inflexión Decolonial carece de fundamento y respaldo antropológicos, con una sólida base científica-empírica, que permita analizar con rigor las vertientes historiográficas de una obra literaria.<sup>47</sup> Las incógnitas que pretendo despejar y dilucidar en esta investigación están estrechamente relacionadas con la teoría decolonial y, por consiguiente, es necesario analizarlas para plantear una respuesta teórica e ideológica a las hipótesis.

Finalmente, una vez expuesto el examen decolonial de la obra, trataré de establecer si las fórmulas de representación utilizadas por Restrepo, así como las tácticas discursivas, a la hora de organizar y estructurar el relato, es decir, su estilo narrativo, pueden atribuirse a la implicación moral e ideológica de la(s) narradora(s) de *La Isla*.

#### **1.4. TEORÍA Y METODOLOGÍA**

De acuerdo con las tres preguntas que conforman el marco de mi hipótesis, propongo investigar, con relación a la primera cuestión, el discurso narrativo de Laura Restrepo en *La Isla* para poder elaborar un análisis, desde la perspectiva narratológica de Gérard Genette. Este análisis me llevará a examinar, entre otros aspectos, la paratextualidad, las voces narrativas, la focalización, el tiempo y el espacio, aspectos sin duda fundamentales en la novela. El análisis narratológico, de la primera hipótesis, desembocará a su vez en una reflexión acerca de la relación que existe en *La Isla* entre historia, relato y narración, por un lado, e historia (story) e historiografía (history), por otro, de acuerdo a Genette y a Hayden White, respectivamente; todo ello en el contexto teórico de los Estudios Decoloniales. Propongo también estudiar la segunda hipótesis en

---

<sup>47</sup> Haré referencia en el capítulo 4 a las voces críticas que advierten sobre algunas “lagunas” de la teoría decolonial, particularmente, la faceta antropológica.

el marco teórico de la Inflexión Decolonial, como una consecuencia de la *decolonialidad*. El análisis decolonial del texto narrativo irá engranado con los siguientes cuestionamientos y conceptos: «modernidad y colonialidad», «eurocentrismo y decolonialismo», «otredad», «utopías/distopías», «colonialidad del ser, del saber y del poder», entre los más destacados y relevantes para este estudio.<sup>48</sup>

Por consiguiente, el marco teórico de este trabajo de investigación lo conforman las teorías de Gérard Genette y Hayden White, en cuanto a la narratología y a la historiografía, así como los conceptos y cuestionamientos centrales de la Inflexión Decolonial defendidos por Enrique Dussel, Walter D. Mignolo, Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel y Arturo Escobar, entre los principales pensadores y teóricos (Restrepo & Rojas: 2010).

Apoyaré el análisis narratológico con algunas reflexiones y teorías de Oscar Tacca y de Antonio Garrido-Domínguez, acerca de *Las voces narrativas* y de *El texto narrativo*, respectivamente. Emplearé asimismo la teoría de White en el análisis de la narrativización (¿fabulación?) de la historia real de *Clipperton*. Estas aportaciones son meramente complementarias, con la idea de proporcionar a este trabajo una dimensión teórica más amplia y arrojar algo de luz que ayude a entender mejor la estructura interna de *La Isla*.

Interpretar la historia a partir de la literatura, recogida mediante la oralidad o la escritura, requiere rigor y precisión hacia lo que realmente está contado o redactado. Se debe determinar y elucidar la focalización de la perspectiva narrativa, es decir, los diversos puntos de vista que dan origen al hecho histórico narrado, en otras palabras, el locus de enunciación, como lo define Walter D. Mignolo (2005). En el caso de la historia contada o escrita sobre el continente americano, predomina el relato de los «vencedores», o colonizadores del mal llamado «Nuevo Mundo».<sup>49</sup> El locus de enunciación se sitúa por tanto en Europa y el mundo occidental, u occidentalizado, de cómo los vencedores narran su “versión eurocentrada” de la “Conquista de América”. La literatura que repasa la historia de los pueblos que habitaron la América precolombina, así como los acontecimientos que tuvieron lugar durante la conquista y la posterior colonización de América, lleva la impronta inconfundible del eurocentrismo.

---

<sup>48</sup> Valga comentar que la segunda hipótesis quiere explorar, además de la historiografía, la antropología, pues los propios pensadores y estudiosos de la teoría decolonial cuestionan y critican la falta, precisamente de estudios antropológicos que apoyen y refuercen la historiografía de los textos narrativos, para dotar a la teoría de una base científica empírica, no sólo basada en la sociología y la filosofía.

<sup>49</sup> En adelante, cuando me refiera a la trama o historia de la novela, usaré la palabra “trama”, y cuando me refiera a la disciplina de la Historia, usaré “historiografía”.

#### 1.4.1. NOCIONES GENERALES DE LA INFLEXIÓN DECOLONIAL APLICADA EN ESTA TESIS

La teoría de la “decolonialidad” ofrece una relectura exhaustiva de la historia colonial de Latinoamérica, desde el punto de vista del colonizado, el otro, el indígena, y trata de “romper” y desmitificar el modelo dominante y hegemónico, imperante desde el Renacimiento y la Conquista de América –es decir, la Historia vista y explicada desde el *eurocentrismo* y sus subcategorías el *etnocentrismo* y el *sociocentrismo*.<sup>50</sup> Esa relectura se inicia en la época precolombina, pasa por el descubrimiento, la Conquista y la posterior colonización del continente americano –en particular, América Central, América Caribeña y América del Sur– y llega hasta nuestros días.<sup>51</sup> Según los filósofos del Renacimiento, Europa es el “centro” de la historia mundial, [ésta] se desplaza de Oriente a Occidente, dejando fuera, entre otros continentes, a América (Dussel, 1994: 12-15), es decir que la historia de América Latina se cuenta y se escribe desde un prisma eurocentrista; Europa como centro económico, político y filosófico “conquista” una de sus periferias –el continente americano– y no sólo en su sentido geoeconómico sino en su ámbito cultural y religioso.<sup>52</sup>

Los estudios de la Inflexión Decolonial han originado una serie de conceptos (o matrix terminológica), entre los cuales quiero destacar: la *otredad*, el binomio *modernidad-colonialidad*, el *paradigma-otro* y el *pensamiento fronterizo*, girando siempre en torno a la *modernidad* como eje conceptual y experiencia desde la perspectiva del otro y, por último, el *poscolonialismo*.

Trataré de aplicar en el análisis de *La isla de la pasión*, además de los ya mencionados en el párrafo anterior, otros conceptos decoloniales como *utopía-distopía* en el capítulo 2, y *la colonialidad del ser, del saber y del poder* en el capítulo 4.<sup>53</sup> Pues

---

<sup>50</sup> Las definiciones lingüísticas y enciclopédicas determinan el *eurocentrismo* como una «tendencia a considerar los valores culturales, sociales y políticas de tradición europea como modelos universales» (RAE: 22ª ed.) y «tendencia a considerar la cultura y la historia europeas como modelos universales» (www.enciclopediaespa.com). Vean también las definiciones de etnocentrismo y sociocentrismo (cfr. cita 29).

<sup>51</sup> Evidentemente, el continente existía ya como tal con sus gentes, civilizaciones, culturas, etc., desde hacía mucho tiempo, antes de la llegada de los vikingos y posterior “descubrimiento” de Colón. Pues descubrir no implica la no-existencia previa al descubrimiento.

<sup>52</sup> El pensador e intelectual Enrique Dussel (Mendoza: 1934- ) de origen argentino y naturalizado mexicano, es académico, filósofo e historiador, autor de *1492, El encubrimiento del Otro* (1994). Dussel explica su concepto de “periferia”, desde una perspectiva eurocéntrica, siendo Europa el centro de la historia mundial dejando al margen las tres partes restantes (América, Asia y África) que forman la totalidad.

<sup>53</sup> Defino el concepto de utopía en la nota 110.

la columna vertebral de la Inflexión Decolonial está formada por el tridente conceptual de la *colonialidad del ser, del saber y del poder*.

## 1.5. DISPOSICIÓN

El primer capítulo describe, por tanto, la obra narrativa de Laura Restrepo, en el contexto histórico y literario, además de la trayectoria periodística, literaria y política de la autora colombiana. Fue oportuno hacer esa reseña bio-bibliográfica para poder, a *posteriori*, entender su discurso narrativo. Menciono los principales estudios críticos llevados a cabo sobre *La Isla*, algunos de ellos recogidos en la antología de Sánchez-Blake & Lirot (2007), y cuya lectura me llevó a constatar ciertas carencias en la investigación crítica de la obra de Laura Restrepo, relacionada con las cuestiones que me he propuesto investigar. Por consiguiente, establecí mi hipótesis, consistente en tres preguntas principales de investigación. A continuación, expongo el marco teórico, basado en los estudios narratológicos de la obra, y menciono la teoría decolonial que vinculo al análisis de *La Isla*. La citada teoría no es nueva, aunque ciertamente novedosa en muchos de sus planteamientos. Ya ha sido mencionada y, hasta cierto punto, aplicada en anteriores trabajos críticos y académicos, (cfr. sección 1.2.1), por lo que me pareció adecuado y conveniente realizar un análisis contextual e ideológico con la teoría decolonial de trasfondo.

Como comento en el capítulo 2, *La Isla* puede ser una síntesis de varios estudios teórico-literarios que escudriñan el discurso narrativo de Laura Restrepo a la luz de teóricos como Genette, igualmente referencia teorizante en esta tesis. El capítulo dos describirá, por tanto, la situación narrativa de la novela, cuyas referencias teóricas serán Genette, Tacca y Garrido Domínguez.

En cuanto a la índole historiográfica de *La Isla*, examino en el capítulo 3 la creación literaria de Restrepo, desde un punto de vista heurístico. No obstante, no he podido hallar un estudio o análisis relevante que me sirviera de apoyo o inspiración para este trabajo. El capítulo 3 seguirá desmenuzando el aspecto narrativo, haciendo especial hincapié en el examen de la doble vertiente ficcional e historiográfica, cuyas referencias teóricas irán a cargo de Hayden White.

El capítulo 4 colocará *La Isla* en el contexto decolonial y buscará respuestas sociológicas, ideológicas y filosóficas en el texto literario, además, de las vertientes antropológicas, que puedan vincular a la autora y su obra con el pensamiento posdecolonial, columna vertebral de mi investigación y de esta tesis.

El capítulo 5 dará cuenta de los resultados de la investigación que desembocarán, a su vez, en las conclusiones de la tesis.

## Capítulo 2

### SITUACIÓN NARRATIVA DE LA NOVELA *LA ISLA DE LA PASIÓN*

#### 2.0. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS NARRATIVO

Esta tesis tiene como objeto analizar el texto “literario” *La Isla de la pasión*, de la autora colombiana Laura Restrepo.<sup>54</sup> Mi propósito es el de comunicar al lector cierta información de la novela de un modo lógico, claro y objetivo, acerca de algunos aspectos literarios, historiográficos e ideológicos de la obra en cuestión, mediante el estudio pormenorizado en este capítulo de *La isla de la pasión*, a la luz de los postulados de Gérard Genette. El análisis de *La Isla* tiene especial interés al tratarse de una obra que mezcla el periodismo de investigación, la Historia y la novela. A lo largo de sus páginas, Restrepo combina magistralmente un lenguaje *denotativo*, propio del artículo periodístico que proporciona al lector información y señala hechos reales de un acontecimiento histórico –la Historia tangible y verídica de *Clipperton*– con un lenguaje *connotativo* que, además de informar, sugiere al lector diversas emociones, sentimientos y sensaciones –la historia ficcional o trama de *La Isla* (Picon Garfield & Schulman, 1991: 7).

Con la novela *La isla de la pasión*, Laura Restrepo rompe los límites entre el texto no-literario y el texto literario y se vincula al género que algunos críticos llaman la “novela de reportaje”, conjugando la novela de ficción, la historiografía y el reportaje periodístico.<sup>55</sup> A pesar de ello, el discurso narrativo y la prosa de Restrepo no pueden tacharse de prosaicos, sino todo lo contrario, la autora colombiana hace gala de un lenguaje discursivo y un estilo innovadores. Debido a la mezcla de géneros literarios en *La Isla*, es difícil aprehender hasta dónde llega la inferencia creativa de la autora. Es decir, en qué grado Laura Restrepo inventa los hechos y los testimonios acaecidos en la novela.

En términos generales, el lenguaje *connotativo* es menos denso en la prosa, comparado con la poesía, pero ambos géneros hacen uso, en mayor o menor medida, de técnicas, recursos literarios y figuras literarias, así como los recursos estilísticos (el estilo). A diferencia de la poesía, el cuento y la prosa, como en el caso de *La Isla*,

---

<sup>54</sup> Las definiciones que menciono y utilizo en las secciones 2.0. y 2.1., tienen su origen y fundamento en: *Las Literaturas Hispánicas* (Picon Garfield & Schulman, 1991: caps. 1 y 3).

<sup>55</sup> Vean la sección 1.2.1.

encierran según las obras una polifonía de voces narrativas (cfr. sección 2.4.).<sup>56</sup> Para poder realizar una lectura crítica adecuada de la prosa en el(los) discurso(s) narrativo(s) de la novela *La isla de la pasión*, es imprescindible analizar una serie de elementos y de recursos técnicos, que trataré de aclarar en este capítulo, y que son: a) la trama y los personajes principales (cfr. sección 2.1.1), la autora y los narradores principales (cfr. sección 2.1.2.), b) la paratextualidad y la intertextualidad (cfr. sección 2.2.), c) la historia, el relato y la narración (cfr. sección 2.3.), d) las voces narrativas y la focalización (cfr. sección 2.4.), e) el tiempo, el espacio y sus modalidades (cfr. sección 2.5.) y finalmente f) el género, el lenguaje, el estilo y el tono (cfr. sección 2.6.). A modo de conclusión, agregar que en *La Isla* confluyen dos tipos de narraciones: la de «ámbito externo», que relata las acciones y las aventuras que acontecen y la de «ámbito interno» que desarrolla el aspecto psicológico, la sensibilidad, los sentimientos y los pensamientos de los personajes (Picon Garfield & Schulman, 1991: 33).

## **2.1. SITUACIÓN NARRATIVA DE *LA ISLA DE LA PASIÓN* DE LAURA RESTREPO**

La estructura externa de la novela se da en tres grandes segmentos: *Clipperton*, *Maroon* y *El último hombre*. Cada gran-segmento consta de un número desigual de capítulos. El primer gran-segmento *Clipperton* consiste en un prólogo y diecinueve capítulos, el segundo gran-segmento, *Maroon*, comprende nueve capítulos y el tercer gran-segmento, *El último hombre*, contiene ocho capítulos y un epílogo. A continuación, el libro clausura con una página de agradecimientos, por parte de la autora, y una bibliografía.

En cuanto a la estructura interna, omitiendo el prólogo (*IP*: cap. 1), el epílogo (*IP* cap. 38) y los agradecimientos (*IP*: cap. 39), los treinta y seis capítulos del libro se dividen en dos segmentos temporales bien definidos. Doce capítulos corresponden al presente de la narración (1988), es decir, a las épocas previa y presente de la redacción de *La Isla*, narrados por la reportera-investigadora Laura Restrepo. Los veinticuatro capítulos restantes pertenecen a la narración ficcional y novelada, bajo el control de la narradora omnisciente, que engloban los sucesos y efemérides históricos que transcurren entre 1902 y 1917. Debo notar que el capítulo 5 (*IP*) se inicia en la época

---

<sup>56</sup> La prosa se divide en tres categorías literarias: el cuento, el ensayo y la novela, segmento este último en el que se enmarca *La Isla*. «La novela narra la historia imaginaria o fictiva frente a su medio ambiente» (Picon Garfield & Schulman, 1991: 32).

presente (narradora-reportera), pero sigue y finaliza en la época pasada (narradora omnisciente), así como el capítulo 16 (*IP*) que narra la historia y vida del pirata británico John Clipperton.

El discurso narrativo ficcional (DNF), es decir el tiempo del discurso pasado, sigue una cronología no lineal entrecortada por el discurso narrativo historiográfico (DNH), es decir el tiempo del discurso presente.<sup>57</sup> El gran-segmento *Clipperton* presenta la siguiente alternancia temporal narrativa: cap. 2 (DNH), caps. 3, 4 y 5 (DNF), caps. 6 y 7 (DNH), cap. 8 (DNF), cap. 9 (DNH), caps. 10-15 (DNF), cap. 16 (DNH), caps. 17 y 18 (DNF), cap. 19 (DNH) y cap. 20 (DNF). El gran-segmento *Maroon* exhibe la siguiente alternancia temporal narrativa: cap. 21 (DNF), cap. 22 (DNH), cap. 23 (DNF), cap. 24 (DNH) y caps. 25-29 (DNF). El gran-segmento *El último hombre* ofrece la siguiente alternancia temporal narrativa: cap. 30 (DNH), cap. 31 (DNF), caps. 32 y 33 (DNH), caps. 34 y 35 (DNF), cap. 36 (DNH) y, finalmente, cap. 37 (DNF). Cada capítulo va encabezado por un título, generalmente, un lugar y una fecha concreta. Estas precisiones deícticas (espaciales y temporales) permiten al lector situarse en tiempo y espacio en el discurso narrativo.

El discurso narrativo ficcional es vertebrado por una narradora omnisciente, mientras que el discurso narrativo historiográfico está a cargo de en una narradora-reportera. No obstante, como establece Magdalena Maiz-Peña, ambas narradoras se fusionan en una sola narradora anónima o desconocida (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 81). La narradora omnisciente relata los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en la isla de *Clipperton* entre 1908 y 1917 y la narradora-reportera, asimismo personaje de *La Isla* en el papel de investigadora, recaba datos pertinentes para establecer parámetros históricos reales de los personajes y de sus vidas. La narradora omnisciente se nutre de la información que provee la narradora-reportera y ambas tejen conjuntamente el discurso narrativo de la novela ficcional e historiográfica *La isla de la pasión*.

Como ya mencioné al principio de esta sección, el tiempo del discurso narrativo no es lineal y se compone de una sucesión de capítulos «históricos» que se van alternando con capítulos «presentes», sin un esquema, orden o periodicidad concretos.

---

<sup>57</sup> De ahora en adelante, para diferenciar los dos tiempos del discurso narrativo de *La Isla*, uno el ficcional que corresponde al discurso narrativo novelado por Laura Restrepo y el contemporáneo, es decir el discurso narrativo que aporta los datos historiográficos, narrado por la narradora reportera-investigadora, llamaré a la primera DNF (discurso narrativo ficcional) y a la segunda DNH (discurso narrativo historiográfico).

Sin embargo, las numerosas prolepsis y analepsis que rompen la secuencia cronológica del tiempo del discurso narrativo son necesarias y aclaratorias para la comprensión de la narración ficcional y de su justificación historiográfica. Laura Restrepo, a través de su narradora reportera, aprovecha los capítulos de vocación histórica para pintar el retrato de algunos personajes principales de *La Isla*: el cap. 19 narra la vida de Secundino Cardona, el cap. 22 cuenta la vida de Tirsa Rendón, el cap. 24 está dedicado a las soldaderas, el cap. 30 acerca el lector a Victoriano Álvarez, el cap. 33 relata la convulsa historia de Gustavo Schultz y el cap. 36 presenta a Altagracia Quiroz.<sup>58</sup>

### 2.1.1. LA TRAMA Y LOS PERSONAJES PRINCIPALES

En 1908, el teniente del ejército mexicano Ramón Arnaud, de ascendencia francesa, es mandado por el gobierno mexicano a la isla de *Clipperton*, acompañado por su esposa y al mando de una guarnición de once soldados con sus respectivas familias.<sup>59</sup> En la isla, moran algunas personas relacionadas e involucradas directamente con la extracción y procesamiento del guano –una materia excrementicia de aves marinas, utilizada como abono en la agricultura. La explotación de este residuo fecal prosigue hasta el cese de actividades, ordenada por la multinacional propietaria de la instalación, a los pocos años de asentarse la familia Arnaud-Rovira. La isla tiene cierta importancia geopolítica, pues este islote se lo disputan nada menos que dos grandes potencias, Francia y EE.UU., por lo que México debe preservar su integridad a toda costa. Una vez instalada y asentada en la isla, la tropa con todos sus componentes crea una pequeña comunidad en la que conviven mandos militares, mujeres soldaderas, niños y obreros de una empresa inglesa que recolecta guano.<sup>60</sup> Los primeros años de vivencia y convivencia en la isla transcurren pacíficamente; sus habitantes, se puede decir, alcanzan cierto grado de felicidad. La segunda parte del relato, sin embargo, está marcada por la tragedia humana, casi apocalíptica, que acabará con la vida de la mayoría de los habitantes, ya sea por enfermedad o por enloquecimiento. Sobreviven unos pocos, entre los cuales la viuda de Arnaud, Alicia, y éstos son recogidos al final del relato por un buque estadounidense. Lo que empezó como una aventura llena de esperanza acabó en una desventura sin precedentes. Restrepo teje la trama de su novela con todos los ingredientes de una aventura utópica, cuasi fantástica, mezclando ficción e

---

<sup>58</sup> Estos personajes vienen descritos en la siguiente sección 2.1.1.

<sup>59</sup> Ascende a capitán durante su estancia en la isla, el 26 de agosto de 1913 (*IP*: 136).

<sup>60</sup> *The Pacific Phosphate Co. Ltd.* se encargaba del procesamiento y de la exportación del producto (*IP*: 73).

historiografía. Explora narrativamente esa ambigüedad entre lo real y lo novelado, creando situaciones inverosímiles, mas siempre apegadas a un contexto histórico y con personajes reales. El lector descubre las historias humanas con un trasfondo histórico axiomático, aderezado con una fuerte dosis de cuento épico. A lo largo de, casi nueve años, entre 1908 y 1917, los isleños son gradualmente abandonados y postergados por las autoridades mexicanas. El mundo exterior está ocupado y preocupado con otros asuntos: la Primera Guerra Mundial y la Revolución Mexicana. El hambre, el escorbuto y un devastador huracán acaban con la vida, las esperanzas y la misión mexicana en *Clipperton*. La devastación de la isla marca un punto inexorable de inflexión en el relato, impregnado de solemnidad profética y nihilista. Tras salvarse y librarse del último hombre que permanecía vivo en la isla, cinco mujeres y nueve niños son rescatados por el cañonero *Yorktown* el 18 de julio de 1917.

Según las descripciones que aparecen en el libro y contrastadas por su hija (Alicia Arnaud Rovira) y su nieta (María Teresa de Guzmán), se puede deducir que Alicia Rovira Gómez, de ascendencia española por parte de su padre, tenía sangre indígena por parte materna, fundamentalmente, debido a su cabellera, tan distintivamente negra y abundante, así como por algunos rituales relacionados con el cuidado del mismo.<sup>61</sup> Alicia tuvo una educación cristiana (católica) y se casa muy joven con Ramón Arnaud. No se le atribuyen a Alicia estudios u oficio alguno, más allá de la escuela básica, pero muestra a lo largo del relato múltiples conocimientos, madurez, sensatez e inteligencia, todo esto, teñido con una frescura juvenil. Laura Restrepo proyecta a través de la voz y mente de Alicia una visión moderna y feminista de la mujer, en contraste con la mujer decimonónica y de principios del siglo XX, ya sea europea o latinoamericana. Una mujer capaz de pensar por sí misma, de tomar sus propias decisiones y de ejercer en el mando cuando las circunstancias lo requieren.

El otro personaje principal es el esposo de Alicia, Ramón Arnaud, cuya vida y avatares, según el relato, marcarán el destino de la pareja, de su familia y de todos los habitantes de *Clipperton*. Conocemos a Ramón desde sus inicios oscuros como desertor del ejército, su encarcelamiento y su redención como militar y persona. A lo largo del relato, su personaje sufrirá una metamorfosis mental que lo transformará y llevará

---

<sup>61</sup> Las mujeres de *Clipperton* comparten el cuidado del cabello sin distinción de rango o procedencia (IP: 46). Es bien conocido el cuidado que les prestaban las indígenas mexicanas a su larga cabellera, tanto por cuestiones estéticas, sociales como de salud, tal y como lo atestiguan los siguientes artículos: (<https://paolak.wordpress.com/2013/09/23/la-importancia-del-cabello-largo-en-las-culturas-indigenas-americanas/>), (<https://paolak.wordpress.com/2013/07/29/como-cuidaban-su-cabello-las-mujeres-prehispanicas/>) y (<http://lunanadinsoy.blogspot.no/2013/10/la-importancia-del-cabello-largo-en-las.html>).

paulatinamente desde el estado de fracasado al estatus de héroe. Su tesón, su sentido del honor, su orgullo y sus extensos conocimientos, que abarcan múltiples campos, hacen de él un líder indiscutible que lleva sobre sus espaldas la organización y gestión de *Clipperton*. La narradora de Restrepo dibuja a un personaje que ama a su mujer, que la trata de igual a igual, que se rige por la justicia y la equidad y que, una vez desaparecido y fallecido, sigue guiando espiritualmente a su viuda para que ésta consiga sobrevivir.

Otro superviviente de *Clipperton* es el personaje Gustavo Schültz, de origen alemán, que se embarca en San Francisco en el año 1904, rumbo a *Clipperton* como representante de una compañía inglesa de fosfato.<sup>62</sup> El aislamiento del resto del mundo en la isla durante más de una década, su negación a comunicarse en español con los demás habitantes de la isla, infligiéndose, por tanto, a sí mismo una mayor exclusión social, y el haber tenido que sobreponerse a varias catástrofes naturales, causantes del destrozo total de todo su trabajo en la isla, lo llevan progresivamente a una locura transitoria. Saldrá de ese estado circunstancial al conocer a Altagracia y enamorarse de ella.

Los primeros años de vida de Altagracia Quiroz son semejantes a la de miles de campesinos mexicanos forzados a desplazarse, debido al conflicto político y armado que convulsionó al país, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Con catorce años, trabajaba en un hotel de la ciudad de México, donde conoce a la familia Arnaud-Rovira, y se embarca con ellos hacia *Clipperton* como niñera, en busca de una vida mejor. Se enamora del alemán Gustavo Schultz con el que formará una pareja inseparable a su regreso a México. Mujer sumisa ante la autoridad, pero, la fuerza contrarresta esa subordinación con un poder de abstracción y una tenacidad que la ayudan a sobrellevar y sobreponerse al sufrimiento y a la adversidad. Hasta su rescate junto a las mujeres y niños supervivientes de *Clipperton*, Altagracia es raptada, torturada y violada por Victoriano Álvarez. Dicho maltrato le impidió tener hijos y murió como consecuencia de un tumor cerebral (IP: 311).

El «negro» Victoriano Álvarez era descendiente «ilegítimo» (nieto) del general Manuel Álvarez, primer gobernador del estado de Colima. De acuerdo con la práctica habitual entre los hacendados blancos de la época, el general tuvo muchos hijos «ilegítimos» y mulatos con la servidumbre negra e indígena, de cuya unión carnal nació,

---

<sup>62</sup> Narrado por él mismo durante una entrevista que concedió al diario *El Universal*, el 14 de mayo de 1935 (IP: 281, 282).

entre otros, el padre de Victoriano.<sup>63</sup> El nieto, aunque heredó el ilustre apellido, creció en el patio trasero de la mansión del general y aprendió pronto que los legítimos «blancos» vivían en la parte delantera de la casa colonial:

- (3) La riqueza y la pompa acompañaron a los Álvarez por varias generaciones. Al menos a los Álvarez blancos y legítimos, los de la parte de delante de la casa (*IP*: 255).

Tras sobrevivir a los apaleamientos de los soldados de *Clipperton* y al escorbuto que se lleva a gran parte de los isleños y a los últimos varones, se erige en el postremo hombre con vida en la isla. Intentará dominar a las mujeres y a sus niños, los pocos que resisten con vida, mediante una feroz dominación ejercida con terror y maltratos. Quiere revivir las hazañas carnales de su abuelo, violando a todas las mujeres de *Clipperton*, y se declara gobernador de la isla. Muere golpeado a manos de Tirsa Rendón, ayudada por Alicia.

Los orígenes de Secundino Ángel Cardona son humildes, sus padres eran analfabetas y no hablaban español. Su padre era indio chamula, pero su educación fue cristiana, pues el patrón de los chamula era San Juan Bautista, según la usanza bíblica y la doctrina ecuménica impuesta por los colonizadores españoles. No obstante, encuentra una salida a la vida enrolándose en el Batallón de la Guardia Nacional. Su constante rebeldía le lleva una y otra vez al calabozo hasta que es expulsado del ejército. Lo readmiten y lo mandan a *Clipperton* como capitán segundo. Su vocación de cantante y su hermosa figura le proporcionaron en el pasado numerosas conquistas; mestizas e indígenas, aunque no blancas.<sup>64</sup> De carácter afable se convertirá en inseparable ayudante y hombre de confianza de Ramón Arnaud, hasta la muerte de los dos.

Tirsa (Teresa) Rendón, de origen indígena, era una soldadera –una mujer que convivía con soldados y otros militares durante las batallas y las guerras, con frecuencia, prostitutas reconvertidas en escuderas, amantes y compañeras de ellos. A pesar de formalizar su vínculo con Cardona, no consta como esposa legítima en el expediente militar de éste, con lo cual no recibió la pensión de viudedad a su retorno a México. Le fue fiel a Cardona y a la pareja gobernante, Alicia y Ramón. Por encima de sus diferencias de sangre, educación y estatus social, es tratada como igual por parte de

---

<sup>63</sup> Manuel Álvarez, «Un hombre corpulento... blanco como la leche» (*IP*: 252).

<sup>64</sup> «Ya no era un indio, pero tampoco un blanco [...] sabía enamorar muchachas indígenas y también señoritas mestizas» (*IP*: 131).

Alicia y esa complicidad entre ambas mujeres será vital para su supervivencia, tras las desgracias climáticas, las enfermedades y el yugo del tirano Victoriano Álvarez.

En menor medida, pero que dan credibilidad al relato y aportan datos e información valiosos a la narradora-reportera, están los personajes de Alicia Arnaud Rovira, viuda de Loyo y María Teresa Arnaud de Guzmán hija y nieta, respectivamente, de Alicia y Ramón.

### 2.1.2. LA AUTORA Y LOS NARRADORES PRINCIPALES

Como ya comenté anteriormente, *La Isla* ofrece una “polifonía” de voces narrativas o narradores.<sup>65</sup> No obstante, el grueso de la narración lo enuncia una narradora principal que podríamos denominar como “narradora anónima o desconocida”. Tal narradora actúa como narradora omnisciente y, según Magdalena Maiz-Peña, se desdobra en narradora-personaje (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 81). Estoy de acuerdo con ese desdoblamiento al que hace referencia Maiz-Peña, pero determino en mi análisis a esta narradora-personaje como “narradora-reportera” y a la narradora anónima como “narradora omnisciente”. La propia Laura Restrepo se reserva el papel de narradora principal, que vierte su narración en varias voces a lo largo del relato. Por consiguiente, está, en primer lugar, la narradora omnisciente que relata todos los acontecimientos en tercera persona, como testigo del discurso narratológico, es decir, de la historia biográfica de la pareja Ramón y Alicia. En segundo lugar, aparece la narradora-reportera que lleva a cabo el trabajo de campo, la investigación periodística, recabando toda la información necesaria para que la narradora de Restrepo redacte su historia, en otras palabras, la novela ficcional-historiográfica.

Un episodio en que se pone en escena a la narradora-reportera, es cuando ésta mantiene una charla con la nieta de la pareja protagonista, María Teresa Arnaud de Guzmán:

- (4) No, no es cierto, el vestido de novia no lo bordó ella— *me dice* la nieta de Alicia, señora María Teresa Arnaud de Guzmán, y cita su libro de memorias familiares “La tragedia de Clipperton”, escrito en México en 1982 (*IP*: 46).<sup>66</sup>

La narradora-reportera de Restrepo introduce información y datos reales y fehacientes, lo cual le da más fuerza y verosimilitud al relato. El lector tiene pocas

---

<sup>65</sup> El teórico y filósofo ruso Mijaíl Bajtín define la *polifonía* como «todas las voces dialógicas que aparecen en una novela» (Bajtín, 1982: 304).

<sup>66</sup> El énfasis en cursiva es mío.

dudas de que esta charla tuvo realmente lugar entre la nieta María Teresa y la autora real Laura Restrepo. Como se ha anticipado en un apartado anterior, la narradora omnisciente relata los acontecimientos ficcionales que transcurren en el pasado (con relación a la redacción y publicación de *La Isla* [1989] 2005), entre los años 1902 y 1917. Este discurso narrativo contrasta con el discurso narrativo de la narradora-reportera, que relata las escenas contemporáneas (1988) cuyos capítulos incluyen en el título distintivo, que encabeza cada uno de dichos capítulos, el adverbio de tiempo “hoy”.<sup>67</sup> A tenor de lo expuesto, quiero añadir que la narradora-reportera, que narra los momentos “reales” y contemporáneos de *La Isla*, se convierte ella misma en narradora testigo en algunos de los capítulos ficcionales, a los que haré referencia más adelante.

Por último, mencionaré una tercera narradora que atribuyo a la autora y que se enmarca dentro de la ambigüedad literaria-escritural que maneja Restrepo, especialmente, con los paratextos al principio de su libro. Como he sugerido anteriormente, denomino a esa narradora “narradora desconocida”: una fusión entre la narradora omnisciente y la narradora-reportera. Laura Restrepo articula aquí todas sus instancias narrativas. Esa segunda duplicación (cfr. Maíz-Peña, p. 33 de esta tesis) corresponde a la narradora que abre la novela con un prólogo y que la cierra con un epílogo. No es casualidad que Restrepo se haya reservado estos dos capítulos como narradora “total”, pues el prólogo incluye tiempos verbales como el indefinido y el presente; analepsis y prolepsis; sentimientos opuestos como la felicidad y la tragedia; la ambigua descripción de “*Doubtful Existence*”, al mencionar la isla de *Clipperton*; y el oxímoron “dulce-terrible”. En definitiva, figuras estilísticas y retóricas que alimentan el misterio que rodea a la isla y a su historia. Ese paratexto que aparece al principio de la novela introduce además la vertiente ficcional de *La Isla*. Narra y proyecta imágenes, tal un *travelling* cinematográfico, en forma de panorámica de la isla y de su historia. Asimismo, lleva como firma la fecha: “Ciudad de México, diciembre de 1988”. Es, por tanto, adecuado pensar que corresponde a la firma de la autora Laura Restrepo, quien rubrica el punto final de su libro, previo a su publicación. La autora retoma esta narradora desconocida en el epílogo para cerrar la novela y para recordar al lector que *La Isla* tiene una vertiente inequívocamente historiográfica.

---

<sup>67</sup> El libro *La isla de la pasión*, de Laura Restrepo, aparece editado en el año 1989.

## 2.2. PARATEXTUALIDAD E INTERTEXTUALIDAD

La “transtextualidad”, o “transcendencia textual”, según Genette, engloba el conjunto de las categorías generales o transcendentales, como son: los tipos de discurso, los modos de enunciación, los géneros literarios, etc., que se señalan y se hallan en cada texto (novela) singular. Existen cinco tipos de relaciones transtextuales que cubren diferentes categorías analíticas: 1) la *intertextualidad*, 2) la *paratextualidad*, 3) la *metatextualidad*, 4) la *hipertextualidad* y 5) la *architextualidad* (Genette, 1982: 8-13).<sup>68</sup> La clasificación del autor responde, según sus palabras, a «un orden, aproximativamente, creciente de abstracción, de implicación y de globalidad» (1982: 8).<sup>69</sup> En el presente estudio, encuentro relevante utilizar los conceptos de *paratextualidad* e *intertextualidad*. La *intertextualidad* revela «una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y más frecuente, por la presencia efectiva de un texto en otro». La forma más explícita de *intertextualidad* es la “citación”, seguido del “plagio”, y la menos explícita corresponde a la “alusión” (1982: 8). La *paratextualidad*, o el paratexto, aparece en una obra en forma de:

- (5) [título”, “subtítulo” o “intertítulo”, de prólogo, epílogo, advertencia, palabras previas y palabras finales, de notas marginales, infrapaginales y terminales, de epígrafes, ilustraciones, cubiertas y sobrecubiertas... El paratexto aporta u ofrece al texto un entorno variable, a veces un comentario oficial u oficioso, que no siempre capta el lector menos proclive a la erudición (1982: 10)

Concluye Genette diciendo que la *paratextualidad* es, finalmente, una mina de cuestiones sin respuestas (1982. 11). La *metatextualidad*, por su parte, es «la relación de “comentario” que une un texto a otro texto –del cual habla– sin necesariamente citarlo (o convocarlo) o incluso, sin nombrarlo» (1982: 11). Se puede decir que la *metatextualidad* corresponde, de algún modo, a la relación “crítica” de un texto. La *hipertextualidad* es «toda relación que une un texto B –hipertexto– a un texto anterior A –hipotexto– sobre el cual se agrega de un modo que no es el del comentario» (1982: 13), a diferencia, por tanto, de la *metatextualidad*. La *hipertextualidad* trata de una transformación, prosigue Genette, mediante una «operación transformativa». La última

---

<sup>68</sup> Utilizo la edición francesa de *Palimpsestes* (1982) de Gérard Genette, por tanto y en adelante, las traducciones de sus definiciones, análisis y comentarios son mías.

<sup>69</sup> Añadir que el término *hipertexto* deriva de la palabra *palimpsesto*, cuya definición es según el DRAE: «Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente». En otras palabras, el palimpsesto corresponde a un antiguo pergamino del cual se ha rascado la primera inscripción para trazar otra, que no la oculta del todo, de modo que se puede leer, por transparencia, la antigua bajo la nueva (Genette: 1982).

relación transtextual corresponde a la *architextualidad*, en otras palabras, la “arquitectura” del texto, a su vez, la más abstracta y la más implícita, según Genette. El teórico francés la define como:

- (6) [e]l conjunto de categorías generales, o transcendentales –tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc. De los cuales emanan cada texto singular. Se trata de una relación que sólo articula, a lo sumo, una relación paratextual, es decir titular o, más frecuentemente, intratitular (1982: 7, 12).

Volviendo a los dos conceptos que encabezan esta sección (2.2.), Genette especifica en su libro *Seuils* que el *paratexto* es lo que envuelve y prolonga el texto, sin ser el propio texto, es decir, la obra en sí (1987: 7). Consecuentemente, distingue entre dos tipos de *paratextos*: uno producido por la editorial que publica la obra (paratexto editorial) y otro que emana del autor (paratexto auctorial).<sup>70</sup> Ciñéndome a *La isla de la pasión*, hallamos un *peritexto auctorial* situado en el interior del libro, concretamente, en la página legal, donde la editorial incluye todo tipo de información fehaciente sobre la publicación, autores, editores y concepción del libro. El lector atento descubre una nota, aparentemente intrascendente, y lee la siguiente información, tal un aviso para navegantes:

- (7) Los hechos históricos, lugares, nombres, fechas, documentos, testimonios, personajes, personas vivas y muertas que aparecen en este relato son reales. Los detalles menores también lo son, a veces (*IP*: 4).

Toda la información que antecede a la expresión “a veces”, es verificable y no invita a conjeturas, pues Restrepo se basa en un hecho histórico real, demostrable y el protagonista de su historia fue, efectivamente, gobernador de la isla. Pero esas dos palabras bastan ingeniosamente para que Restrepo se tome la licencia narrativa de crear diálogos y acontecimientos que salen de su imaginación, aunque sin duda basados en todo el material que la propia autora, en su trabajo previo de investigación, ha recabado para escribir su novela. La autora sigue alimentando en las páginas del prólogo esa duda que ha nacido en el lector. En el último párrafo incluye los siguientes datos sobre la isla:

---

<sup>70</sup> Genette revide en su libro *Seuils* (1987) ambas definiciones. Arguye que el *paratexto* se divide en dos subcategorías: el *peritexto* y el *epitexto*. Se diferencian por su “emplazamiento” en el texto, el primero se sitúa dentro del texto (vean la definición descrita en esta sección) y el segundo al exterior –soporte mediático: entrevista, conversación...– y concluye con una definición: *paratexto* = *peritexto* + *epitexto* (1987: 11). Por lo tanto, utilizaré en adelante las categorías de *peritexto auctorial* y *peritexto editorial*.

- (8) Algunas cartas de navegación la relegan a la incertidumbre al marcarla con la sigla “D.E.” *Doubtful Existence*, existencia dudosa (IP: 15).

Una vez avisado y predispuesto el lector, en las páginas introductoras, la narración de los hechos históricos sigue una cronología, no siempre rigurosa, entrecortada por capítulos que corresponden a las reflexiones y comentarios de la autora-investigadora-periodista, lo cual le confiere mayor veracidad al relato. La historia de *Clipperton* se extiende entre los años 1902 y 1917, mientras que los capítulos reservados a la investigadora, que reúne datos para su crónica, corresponden al año 1988 y llevan como título: Orizaba hoy, México hoy, Colima hoy, Acapulco hoy y Taxco hoy.<sup>71</sup>

Al final de la novela, aparece una extensa bibliografía que recuerda más a un trabajo de investigación que a una novela de ficción. Esa lista atestigua el hecho de que Laura Restrepo tuvo que documentarse con literatura de no-ficción para ser fiel a la historia (trama) original y darle empaque y fundamento académico, periodístico y profesional a la inclinación historiográfica de su novela. Ese trabajo de investigación de campo, por parte de la reportera-investigadora Laura Restrepo le permitió, a su vez, crear y componer personajes, identidades, emociones, situaciones y diálogos que definen la vertiente ficcional de su novela, mas siempre con rigor y verosimilitud, de acuerdo con los hechos históricos narrados en *La Isla*. En el apartado de la bibliografía en la novela, se apunta, entre otras, obras a la Historia de México y de sus “insurgentes”, a las relaciones entre México y Francia, entre México y Japón, a los mares de México, a la Historia de Orizaba, tratados sobre medicina interna y unos tomos del famoso *Los secretos del mar*, del científico francés Jacques Yves Cousteau. En cuanto a la propia Historia de *Clipperton* y de los acontecimientos surgidos allí entre 1908 y 1917, Restrepo encuentra la documentación necesaria para su composición novelística en dos obras: la biografía *El capitán Arnaud* (1954), del general Francisco I. Urquiza y *La tragedia de Clipperton* (1982), de María Teresa de Guzmán.

Finalmente, entre las revistas y folletos incluidos en la bibliografía, hay que destacar que Restrepo halla en el artículo escrito por Charlotte K. Perril *Forgotten Island* los datos que corroboran la información que aparece en el capítulo 35 de *La Isla*.<sup>72</sup> Ese capítulo narra que fue, efectivamente, el cañonero de la Armada

---

<sup>71</sup> Investigadora y narradora que denominaré en adelante “narradora-reportera”.

<sup>72</sup> Artículo (Vol. 63, N°42, págs. 796-805, Washington, 1937), que aparece en la revista *U.S Naval Institute Proceedings*. Revista editada por el instituto naval de EE.UU. desde 1874. Todos sus artículos aparecen digitalizados en la web: <http://www.usni.org/magazines/proceedings>, incluido el artículo de C.K.

estadounidense *USS Yorktown*, en sus labores de reconocimiento por la costa mexicana, quien descubrió y rescató a los naufragos y supervivientes de la *Isla de la pasión*, el 18 de julio de 1917.

Independientemente de las ediciones de *La Isla* (1989 ó 2005), la página legal tiene una importancia notoria, pues incluye una nota que el lector difícilmente puede captar, salvo aquel que estudia meticulosamente toda la información legal y editorial que antecede al propio texto. Muchos lectores habrán pasado de soslayo sin percatarse de la presencia de ese paratexto, inteligentemente “ocultado” por la autora (cfr. cita 7).

Entre la página legal y la página dedicatoria, aparece otro paratexto o epígrafe. El epígrafe es de Miguel de Cervantes Saavedra y hace alusión al episodio en el cual ofrecen a Sancho Panza ser gobernador de la ínsula Barataria.<sup>73</sup> Hecho comparativo con *La Isla*, si se tiene en cuenta que ofrecen a Ramón Arnaud, protagonista de la novela de Restrepo, el puesto de gobernador de la isla de *Clipperton*. Una analogía ampliamente comentada y analizada por eruditos de la literatura, de cuyos comentarios hice alguna referencia en la sección 1.2.1.

Es una tarea irrealizable en este trabajo de investigación pretender analizar todas las correspondencias y correlaciones intertextuales existentes en *La Isla*, así que analizaré algunos intertextos de carácter general que relacionan a *La Isla* con tres textos concretos. La primera intertextualidad se produce entre *La Isla* de Laura Restrepo y el *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. El símil entre el *Don Quijote* de Cervantes y *La Isla* de Restrepo, mediante la referencia “paratextual” e “intertextual” (cfr. cita 5 e *IP*: 5) no es meramente alusivo o decorativo, sino que, en cierta forma, resume en pocas palabras el contexto y el origen de la dramática historia vivida por los habitantes transitorios de la isla de *Clipperton* recogidos en las páginas de *La Isla*.<sup>74</sup> El siguiente paratexto aparece entre la página legal y la página dedicatoria de *La Isla*: [...] y luego con algunas ridículas ceremonias le entregaron las llaves del pueblo y le admitieron como perpetuo gobernador de la ínsula Barataria (*IP*: 5).

El propio nombre cervantino de «Barataria» le confiere a la isla de la pasión (*Clipperton*), en esa transtextualidad, un halo tragicómico, casi grotesco. La

---

Perril. Es tentador pensar que dicha persona pueda tener un vínculo familiar con el capitán del cañonero *USS Yorktown*, H.P. Perril, personaje real que aparece en varios capítulos de *La Isla*.

<sup>73</sup> La segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, publicada en 1615, con el título *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, capítulo XLV.

<sup>74</sup> Gérard Genette (1982: 7, 8) redefine el término de intertextualidad –propuesto e introducido por la filósofa, teórica y escritora franco-búlgara Julia Kristova, allá por el año 1967 y recogido en su libro *Séméiôtikè* (Seuil:1969) en el que cuenta cómo el término evoluciona de “intersubjetividad” a “intertextualidad”.

identificación metafórica de Sancho Panza con Ramón Arnaud se ve reforzada cuando Ramón se hace la siguiente reflexión al desembarcar en *Clipperton*, en la voz narrativa de la narradora omnisciente:

- (9) [...] se sentía ofendido, lastimado, solo como un perro. El nombramiento de gobernador, el ascenso a capitán [...] le parecían ahora pajaritos de colores que adornaban la realidad escueta: lo habían abandonado a su suerte en el último sitio que escogería si le dieran la libertad de hacerlo (*IP*: 79).

Sin perder de vista que la temprana vida (biografía) castrense de Ramón discurre por los senderos de la mediocridad y traición militar, el aparente “regalo”, mediante ascenso meteórico por parte de las autoridades mexicanas, toma forma de *baratija* a ojos de Ramón, cuando comprueba la verdadera naturaleza de aquel obsequio, tal vez, “envenenado”. Por lo tanto, el relato de Restrepo tiene un componente quijotesco muy presente a lo largo del libro.<sup>75</sup> Restrepo utiliza a un “fracasado” (un antihéroe) como protagonista de su novela, Ramón Arnaud, el antihéroe mexicano quien, sin quererlo o pretenderlo, se convierte en un héroe, en un símbolo de resistencia y obstinación – México *versus* Francia.<sup>76</sup> Es inevitable, y a la vez provocado por los narradores de Cervantes y Restrepo, que el lector acabe sintiendo empatía por estos personajes de forzada y aprendida apariencia formal, aunque iconoclastas en el alma. La similitud entre los protagonistas, por un lado, Arnaud en *La Isla* y, por otro, una mezcla de Alonso Quijano y Sancho Panza, en *Don Quijote*, se hace patente en el desarrollo de la historia. El nombramiento de Ramón como gobernador de *Clipperton* le convierte, como señala Paolo Vignolo, en un «moderno Sancho Panza» (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 74). Por consiguiente, el “hipertexto” (cfr. notas 77 y 78) *La Isla* tiene a uno de sus “hipotextos” (cfr. notas 77 y 78) en el *Don Quijote*.<sup>77</sup> Es pertinente precisar que, en el caso de *La Isla*, se trata de una cita en forma de epígrafe y no de todo el texto, como en el caso del *Ulises* de James Joyce.<sup>78</sup> Por lo tanto, es más exacto y taxativo hablar de “referencias paratextuales e intertextuales”.

---

<sup>75</sup> «Clipperton desde un comienzo está asociada con Barataria y su posesión con un disparate quijotesco» Vignolo en (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 60).

<sup>76</sup> Al igual que Cervantes se sirve de un pobre hacendado, enloquecido por las novelas de caballería, y que fracasa en sus imaginarias aventuras por salvar al mundo.

<sup>77</sup> [E]l hipertexto es todo texto derivado de un texto anterior (hipotexto) por transformación simple – *transformación*– o por transformación indirecta – *imitación* (Genette, 1982: 16; “traducción mía”).

<sup>78</sup> Joyce cuenta en *Ulises* –hipertexto– la historia de Ulises, pero de otra forma que lo hace Homero en su obra *La Odisea* –hipotexto– (Genette, 1982: 15). Vean asimismo la nota 77.

La segunda intertextualidad, o referencia intertextual que asoma en *La Isla*, hace alusión al *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719):

- (10) [...] Arnaud captó con claridad un nombre que le puso la carne de gallina: el de Robinson Crusoe.

[...] a diferencia de Crusoe, nosotros estamos en estas por nuestra propia voluntad (IP: 88).

Sin embargo, y a pesar del rechazo frontal, los quehaceres de Ramón Arnaud y su propia supervivencia, como la de los demás habitantes de la isla, están estrechamente relacionados con el relato ficticio del personaje principal de *Robinson Crusoe*. La narradora omnisciente de *La Isla* describe las actividades emprendidas y dirigidas por Arnaud en el capítulo 14 (IP) que, inevitablemente, nos retrotrae a la historia de *Robinson Crusoe*. Ramón Arnaud, con la ayuda intermitente de los soldados, erige una casita para cada soldado y sus familias, construye un ferrocarril, reconstruye el faro, fabrica letrinas, refuerza el muelle, improvisa la instalación de salinas, corrales para los animales domésticos, abre una farmacia y un almacén de abastos. El propio Ramón desempeña las funciones de farmaceuta, médico y cirujano, además de gobernador y mando supremo de *Clipperton*. Rosana Díaz Zambrana cita en *La retórica del naufragio en La isla de la pasión de Laura Restrepo* a Mario Tomé (1987) quien sostiene que «el modelo de Robinson Crusoe se concibe como el de hacedor por excelencia ya que sus faenas de explorar, construir e instaurar un orden son parte crucial de las iniciativas colonizadores» (citado en Zambrana, 2007: 228). Díaz Zambrana arguye además que *La Isla* responde al esquema de literatura de naufragios, cuyos tópicos o lugares comunes son: «un viaje malogrado, la llegada involuntaria a una isla, el ciclo de tribulaciones y una reinserción conflictiva al mundo de donde había sido expelido» (2007: 226). Anterior a la reflexión de Arnaud, Alicia, esposa de Ramón, construye su propia visión de la isla al desembarcar en *Clipperton* y contemplar a los habitantes que ahí viven. Esa visión se convierte en presentimiento que anticipa el desenlace de la historia:

- (11) Todos parecen náufragos –pensó Alicia con desazón–. Algún día seré yo la que vea llegar un barco y ponga cara de Juan Diego cuando se le apareció la Virgen de Guadalupe (IP: 71).

La tercera referencia intertextual hace alusión a la Biblia, a los diversos libros de la Biblia o a acontecimientos que el lector puede relacionar con algún pasaje de la Biblia. La mayoría de los personajes de *La Isla*, fundamentalmente los mexicanos, son

profundamente católicos, así que las referencias bíblicas son innumerables a lo largo de toda la novela: vírgenes, santos, santas, pasajes bíblicos, mandamientos, lucifer, Judas, entre otras. Por consiguiente, aludiré aquí sólo a concretas y contadas alusiones. En pleno aguacero, Ramón suelta su ira y parece dirigir su enojo al cielo, hacia Dios. Aunque no se puede relacionar este hecho con un evento concreto de la Biblia, las alusiones, el lenguaje y la atmósfera reproducen en la mente del lector imágenes bíblicas. Según los Evangelios [...] los profetas invocan a cielo y tierra como testigos de sus oráculos (Dt 32,1; Is 1,2; Jr 2,12).<sup>79</sup> Trazo un paralelismo entre la siguiente secuencia de *La Isla*, la cólera de Ramón, con los gritos y lamentos, casi blasfemantes, que Job profiere a Dios en su libro, recogido en el Antiguo Testamento:

- (12) Se paró desafiante, de cara al viento, se sacó el cinturón de los pantalones y empezó a azotar el aire, iracundo y poseso. Tiraba correazos demenciales a diestra y siniestra mientras le gritaba al huracán, con toda la fuerza de sus pulmones: «Maldito seas, cabrón, ¿qué es lo que tienes contra mí?» (IP: 161).

Paolo Vignolo lo llama «castigos que parecen sacados del libro de Job» (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 72). En *La Isla*, el protagonista Ramón Arnaud desempeña, además, el papel y las labores comparables a las de algunos personajes bíblicos, como puede ser Noé. Vignolo corrobora dicha visión: «La referencia a las sagradas Escrituras acompañan todo el relato, desde el Génesis hasta el Apocalipsis» (2007: 72). El patriarca bíblico, Ramón, conduce a su pequeña comunidad a través de las interminables calamidades y penurias provocadas por los huracanes y las enfermedades, en búsqueda de una vida mejor.

En suma, a la luz de los conceptos de Genette, resumiré diciendo que el epígrafe (paratexto), que aparece en las páginas previas de *La Isla*, puede considerarse como una cita y, por tanto, se convierte en referencia intertextual que tiene su origen en el hipotexto *Don Quijote* de Cervantes. A su vez, algunas alusiones en *La Isla* son referencias intertextuales que tienen su origen en los hipotextos *Robinson Crusoe* y la Biblia. La intertextualidad es indudablemente una relación transtextual significativa, aunque en ningún caso determinante, en *La Isla*. Como comenté anteriormente, las referencias intertextuales predisponen al lector y le ofrecen además un marco filosófico e ideológico, creado consciente o inconscientemente por la autora colombiana. Sandra

---

<sup>79</sup> Métrica para catalogar los cánticos del Antiguo Testamento. Las siglas corresponden al Cántico de Moisés (Deuteronomio-Dt), de Isaías (Is) y de Jeremías (Jr): <http://www.bibliaenlinea.org/antiguo-testamento>.

Ekström arguye en su exhaustivo *Un análisis de las funciones de la intertextualidad en La Isla de la Pasión de Laura Restrepo* (2012) que:

- (13) La intertextualidad en la novela de Restrepo funciona como presagio, contribuye a crear ironía y describe los acontecimientos y los personajes, a veces en forma de símiles y metáforas.

[...] no hay ninguna relación entre el tipo de obra a la que se refieren las referencias intertextuales y la función que estas cumplen en la novela, aunque las alusiones bíblicas tienen una tendencia a ser símiles (Ekström, 2012: 2).

De acuerdo con las definiciones de *peritexto* y *epitexto* (cfr. nota 70) y el posterior análisis de los conceptos de *paratextualidad* e *intertextualidad* en la sección 2.2., se puede establecer un paralelismo y concluir que el peritexto es intertextual, pues corresponde a una presencia implícita en el texto, por ejemplo, lo que se deduce y entiende el lector cuando lee entre líneas el relato de Arnaud en *La Isla* y que el epitexto es paratextual por ser explícito, por ejemplo, el epígrafe al inicio de la novela.

### 2.3. HISTORIA, RELATO Y NARRACIÓN

Genette distingue entre tres tipos de relato: 1) el «discurso», 2) las «aventuras» y 3) el «acto en sí de narrar». A continuación, propone tres aspectos de la realidad narrativa: a) la «historia», es decir el contenido narrativo, b) el «relato» o texto narrativo y c) la «narración», es decir el acto narrativo productor o enunciación (Genette, 1972: 71-72).<sup>80</sup> La historia o contenido narrativo de *La Isla* intercala un macro-relato y un micro-relato. El micro-relato robustece al macro-relato mediante descripciones y datos históricos que permiten entender mejor el macro-relato del libro:

- (14) [L]a sucesión de acontecimientos, ya sean reales o ficticios, conforman el objeto de ese discurso, así como sus diversas relaciones de encadenamiento, de oposición, de repetición, etc. (Genette, 1972: 71).

El discurso narrativo “real” del micro-relato (trama paralela), a cargo de la narradora-reportera, y el discurso narrativo ficcional de la trama central (macro-relato), en boca de la narradora omnisciente, que he llamado “discurso narrativo histórico” (DNH) y “discurso narrativo ficcional” (DNF), respectivamente (cfr. secciones 2.1,

---

<sup>80</sup> Utilizo la publicación original en francés del libro de Genette: *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil – collection Poétique, 1972. De ahora en adelante, las traducciones son mías.

2.3.), se fusionan para crear el corpus y contenido narrativo. Es decir, la historia o trama y su desarrollo o diégesis de *La Isla*.<sup>81</sup>

En *La Isla* coexisten varios relatos o textos narrativos, especialmente en el DNH, que se suceden o se anteceden en el tiempo de la historia; mientras que otros aparecen como simultáneos y otros se alternan. El discurso narrativo historiográfico de la narradora-reportera (DNH) se vale de un gran número de relatos prestados por diferentes enunciantes que aportan, cada uno a su manera, datos reales e inequívocos a la novela y que son los que, a la postre, le confieren su dimensión historiográfica. Estos relatos son, entre otros, las entrevistas realizadas por la narradora-reportera a Alicia Arnaud Rovira y a María Teresa Arnaud de Guzmán y la lectura de sus cartas personales, los archivos militares cotejados por la narradora-reportera que informan sobre el currículo militar de Ramón Arnaud, así como el expediente militar de Secundino Cardona, la entrevista telefónica realizada por la narradora-reportera al nieto de Gustavo Schultz o la entrevista que realiza la narradora-reportera a la prima hermana de Altagracia Quiroz, Guillermina Yamadá.

Esta intercalación de relatos, que acabo de listar, me lleva a hablar de la tercera y última realidad narrativa, según Genette. Se trata de la narración, es decir: [E]l acto narrativo productor, o la enunciación (Genette, 1972: 71-72). Genette afirma que es el acto en sí de narrar, cuando alguien cuenta algo. En el caso de *La Isla*, está, por un lado, la narradora omnisciente que enuncia el discurso narrativo ficcional (DNF) en tercera persona, mediante diálogos que asigna a los personajes. Por otro lado, está la narradora-reportera que enuncia el discurso narrativo historiográfico (DNH) en primera persona o a través de otros enunciantes como Alicia Arnaud Rovira, María Teresa de Guzmán, el capitán H.P. Perril, Gustavo Schultz nieto, Guillermina Yamadá o el capitán W. Williams. Todos estos enunciantes cuentan algo; todos realizan el acto de la enunciación, enriqueciendo el discurso narrativo de *La Isla*, ya sea ese un discurso ficcional o historiográfico. En cualquier caso y, como lo señala el propio Genette, estos aspectos de la realidad narrativa se entrelazan y están estrechamente ligados entre sí. Pues, a la hora de analizar el discurso narrativo: [E]s esencial estudiar las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración, así como entre historia y narración (Genette, 1972: 74).

---

<sup>81</sup> [E]l relato o texto narrativo existe por su relación con la historia que narra y, como discurso, el relato o texto narrativo tiene su porqué por su relación con la narración que lo enuncia (Genette, 1972: 74; “traducción mía).

## 2.4. LAS VOCES NARRATIVAS Y LA FOCALIZACIÓN

«La novela es un complejo y sutil juego de voces [...] más que espejo es un registro» (Tacca, 1985: 16). Además de los narradores principales, descritos en la sección 2.1.2., aparecen otras voces narrativas: La hija de Ramón y Alicia –Alicia Arnaud Rovira–, la nieta de estos –María Teresa de Guzmán– los capitanes H.P. Perril y W. Williams, Díaz Meléndez, Gustavo Schultz nieto y Guillermina Yamadá.

La focalización de la narradora-reportera es una focalización en primera persona.<sup>82</sup> Es inconfundible, puesto que la narradora habla de sí-misma como eje de su narración. Un claro ejemplo de ello es cuando la narradora-reportera entrevista a Alicia Arnaud Rovira (hija de la pareja protagonista) para sonsacarle información de primera mano y, en un momento dado, se hace la siguiente reflexión: «En algún lugar de su memoria está enroscada y conservada esta historia (trama), que *yo* busco» (IP: 18; “el énfasis en cursiva es mío”).

Alicia Arnaud Rovira y María Teresa de Guzmán narran en primera persona, desde una focalización subjetiva, mediante sendas entrevistas realizadas y mantenidas con la narradora-reportera. Cuando dichas entrevistas se prolongan en el tiempo del discurso narrativo, la narración de las dos mujeres se vuelve equiscente.<sup>83</sup> Las narraciones de los capitanes de la Armada estadounidense Perril y Williams se materializan a través de sus escritos y comentarios, en forma de carta o anotaciones en el cuaderno de bitácora de ambos. Son focalizaciones narradas en primera persona. Aparece otro narrador, que llamaré indirecto: Antonio Díaz Meléndez, coetáneo de Alicia y Ramón y cronista de la época que, según la narradora-reportera, redactó un manuscrito titulado *Orizaba de mis recuerdos*. Un manuscrito, en forma de folletín, que recoge las crónicas de la ciudad de Orizaba, su vida social y sus personajes de postín en los años prerrevolucionarios. El pasaje que atañe a Alicia Rovira y que aparece en las referidas crónicas es narrado por la narradora omnisciente. Otra voz narrativa es la del nieto del alemán Gustavo Schultz, de mismo nombre. El nieto le lee por teléfono a la narradora-reportera una entrevista que le hicieron a su abuelo años atrás. La lectura del nieto se convierte en un diálogo narrado focalizado por el alemán Gustavo Schultz y vertido en primera persona. La

---

<sup>82</sup> Genette distingue “punto de vista” de “focalización”. El primero corresponde al «personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa, es decir el personaje que *ve*». Mientras que el segundo se refiere al narrador, el que *habla*. En definitiva, la perspectiva narrativa, en otras palabras, el *focus* de narración o *focalización*, procede de un punto de vista restrictivo, es decir, una restricción de campo, y no abarca siempre una obra completa, sino un segmento narrativo determinado (Genette, 1972: 203, 208; “traducción y cursivas mías”).

<sup>83</sup> Máxima identificación entre el saber de los personajes (Alicia y María Teresa) y la narradora-reportera.

autora Laura Restrepo, en boca de su narradora-reportera, lo presenta con las siguientes palabras: «Por teléfono me llega la historia del primer Gustavo Schultz, parcamente contada por él mismo» (IP: 282). En otra entrevista, la narradora-reportera recoge las impresiones de Guillermina Yamadá, prima hermana de Altagracia Quiroz, que elabora, en primera persona, un retrato de Altagracia que permite al lector conocer los orígenes y el pasado de ésta, así como los últimos años de su vida.

Quiero también mencionar a los muertos y espíritus que rondan por la isla de *Clipperton*, cuando el escorbuto y la hambruna hacen estragos entre la exigua población. Al igual que en la novela *Pedro Párramo*, de Juan Rulfo, los muertos y espíritus “hablan” y articulan sus voces en *La isla de la pasión*. Efectivamente, la narradora omnisciente de *La Isla* relata, en una relación de equisciencia con algunos de los personajes (las viudas que vagan por la isla), el modo en que los muertos y espíritus “hablan” a estas mujeres que meditan colectivamente en sus casas o que deambulan en procesión por la isla. La enfermedad (el escorbuto) y la hambruna les provocan alucinaciones y los vivos creen estar comunicando con los muertos y sus espíritus:

- (15) En la oscuridad los recuerdos pesaban tanto que el pasado se hacía presente, y los muertos iban volviendo, primero uno y después otro, hasta que llenaban la casa y los vivos tenían que acurrucarse en los rincones para dejarles espacio [...] los vivos cohabitaban con los muertos.

Las apariciones sobrenaturales fueron aumentando en cantidad y calidad, y dejaron de ser individuales para volverse colectivas [...] «...anoche vino Secundino a consolarme... ¿qué te dijo? Que no hay mal que dure cien años...».

Los espíritus se volvieron caprichosos y exigentes y el cumplimiento de sus órdenes ocupó el tiempo de los vivos.

[...] una muchedumbre de espíritus partía de la roca del sur y emprendía una peregrinación circunvalar por la isla llevando antorchas encendidas, rezando, arrastrando cadenas y dejando tras sí cartas y mensajes para los vivos [...] No tardó en llegar el día en que las vivas se sumaron al deambular nocturno de las ánimas (IP: 266-269).

No obstante, no se trata aquí de voces narrativas “principales”, o protagonistas, como en el caso de *Pedro Párramo*, si no de voces narrativas “secundarias”. En la novela de Juan Rulfo los muertos y espíritus representan la práctica totalidad de las voces narrativas del libro, y sus narraciones aparecen en forma de susurros, diálogos y monólogos interiores. Como indica Oscar Tacca, el relato se ciñe normalmente a la visión del narrador, pero «puede también, de modo más amplio, representar la

consciencia de un narrador, que no solamente ve, sino que supone, deduce y conjetura. La unidad de enfoque es reemplazada por la unidad de consciencia» (Tacca, 1985: 30). La narración omnisciente se convierte en un monólogo interior, si tenemos en cuenta que las funciones que cumple el monólogo interior son: «La exploración de la consciencia, captación de su devenir, por otro, imagen del mundo y reflejo de la realidad en la consciencia» (Tacca, 1985: 102).

Por consiguiente, se les puede otorgar la condición de “voces narrativas” a los muertos y espíritus, tanto en *Pedro Párramo* como en *La Isla*. Voces narrativas, por tanto, en forma de monólogos interiores, exteriorizados en algunos pasajes de *La Isla* a viva voz, que la narradora omnisciente, en un ejercicio equisciente con las productoras de los monólogos (interiores y exteriores), ofrece al lector.

Según Genette, incluyo a continuación un cuadro que ilustra la tipología de perspectivas narrativas utilizadas en esta sección (1972: 206, 207):

<b>Modo</b>	<b>Voz</b>		
El que ve	El que habla		
<i>Punto de vista</i>	<i>Focalización</i>		
	focalización cero	focalización interna	focalización externa
	narrador <i>omnisciente</i>	narrador <i>equisciente</i> en primera persona	narrador <i>deficiente</i> en tercera persona
	narrador > personaje	narrador = personaje	narrador < personaje

El cuadro muestra la diferenciación que hace Genette entre “punto de vista” y “focalización”, y apunta a su vez dónde fija el foco de la narración. Genette recoge, asimismo en su libro, la formulación y clasificación que hace Tzvetan Todorov de los narradores, en cuanto a su relación con el personaje, una relación que he incluido en el cuadro.<sup>84</sup> En una restricción de campo de *focalización cero*, el narrador *omnisciente* es un narrador que sabe más que el personaje. En una restricción de campo de *focalización interna*, el narrador *equisciente* en primera persona sabe tanto como el personaje y, en una restricción de campo de *focalización externa*, el narrador *deficiente* en tercera persona sabe menos que el personaje (1972: 206).

<sup>84</sup> He añadido los términos de *omnisciente*, *equisciente* y *deficiente*, términos que recoge Genette en su libro (1972), aunque no los incluye directamente en su tipología de perspectivas. Profundizo, con ejemplos de *La Isla*, en estos términos, en la siguiente sección 2.5.

## 2.5. EL TIEMPO, EL ESPACIO Y SUS MODALIDADES

Basándose en la división que ya adelantó Tzvetan Todorov (1966: 139-147), Genette divide el relato en tres categorías: I) el «tiempo», que define como la relación entre el tiempo de la historia y del discurso, es decir la escritura y la lectura del relato, II) el «aspecto», que fija como el medio en que la historia es percibida por el narrador, en otras palabras, el punto de vista (la visión) y III) el «modo», que razona como el tipo de discurso elegido por el narrador, en definitiva, el registro (Genette, 1972: 74). Mencionar que Genette precisa que el «tiempo» y el «modo» juegan o actúan en las relaciones entre historia y relato, mientras que la «voz» procede en las relaciones entre la narración y el relato, así como entre la narración y la historia (Genette, 1972: 76).<sup>85</sup>

No cabe duda que el concepto “tiempo”, en cualquiera de sus representaciones literarias, constituye uno de los pilares que sustentan una novela. Las múltiples facetas y apariciones del tiempo en un relato; el tiempo de la trama, el tiempo narrativo, el curso del tiempo, el tiempo psicológico, y hasta el uso lingüístico y sus juegos con el tiempo, influyen de un modo significativo en el propio discurso narrativo de la historia. Es decir, en la diégesis.<sup>86</sup> Ana María Platas Tasende define el “tiempo” como una de las categorías sobre las que se articula la estructura de las obras narrativas, dramáticas o líricas con componentes narrativos (2007: 715). Por consiguiente, en *La Isla*, el uso del tiempo y sus alteraciones son casi siempre determinantes en su desarrollo narrativo. En *La Isla*, el tiempo participa de un modo esencial a la arquitectura de la novela, a su ritmo, a su vida y a su historia.

La novela arranca con un prólogo o paratexto (*IP*: 13-17), que inicia el primer gran-segmento *Clipperton*, y que podría perfectamente ser el epílogo de la historia, firmado por la narradora-reportera en forma de breve resumen o sinopsis de lo que fue y aconteció en la isla de *Clipperton*. Lleva el lugar y la fecha de: *Ciudad de México, diciembre de 1988*. Estas primeras páginas de *La Isla* corresponden al inicio del micro-relato. Inmediatamente después, se inicia el macro-relato con una “analepsis”, mediante el intertítulo “Prisión de Santiago de Tlatelolco, Ciudad de México, 1902” (*IP*: 23). Ese salto temporal rompe, por primera vez, la cronología del discurso narrativo de la novela

---

<sup>85</sup> Definiré más adelante los conceptos de tiempo, modo y voz, según la narratología de Genette. Narratología = teoría del relato, según la propia definición de Genette (1972: 68).

<sup>86</sup> Genette habla de «el tiempo de la historia y el tiempo del relato» (Genette, 1972: 77).

y retrotrae al lector a los años previos a la partida de la familia Arnaud hacia *Clipperton*. Es decir, remite a la Ciudad de México del año 1907.<sup>87</sup>

Laura Restrepo narra a través de su narradora omnisciente lo que aconteció en el pasado, pero busca la información en el presente a través de su narradora-reportera. Por consiguiente, el tiempo del discurso narrativo irá alternándose a lo largo de toda la novela entre pasado y presente (cfr. sección 2.1.). El micro-relato es narrado en el tiempo presente, interrumpido mediante una “analepsis” (cfr. nota 87) por el macro-relato, narrado en el tiempo pasado. Otra analepsis notable, y que muestra hasta qué punto Restrepo domina magistralmente y sabe jugar con el tiempo del discurso narrativo, aparece en el primer gran-segmento, capítulo 10 (*IP*). Pertenece al DNF y, según una cronología historiográfica, ese capítulo debería situarse al final del libro, justo anterior al epílogo. Pues la voz narrativa del capitán H. P. Perril, a través de la carta que escribe a su esposa, narra su estado anímico, tras haber rescatado a los supervivientes de la isla de *Clipperton*. Sin embargo, sirve de prólogo al macro-relato que se inicia con la llegada de la familia Arnaud-Rovira a *Clipperton*. Perril anticipa su intención de contarle a su mujer lo que sucedió en la isla, convirtiéndose la analepsis en “prolepsis” (cfr. nota 87):

- (16) Es algo que yo recordaré mientras permanezca vivo. Confío poder relatártelo a ti de tal manera que tú y los niños también lo valoren [...] Con el fin de que yo pueda desarrollar mi relato en el debido orden cronológico, voy a cubrir primero los aspectos menos importantes (*IP*: 62).

Ese “pseudo prólogo” inicia el tiempo del macro-relato. Otro “movimiento temporal” por parte de Restrepo, corresponde al capítulo 12 (*IP*). Este capítulo 12 es posterior al capítulo 10 en el tiempo del discurso, pero anterior en el tiempo de la historia y sirve de introducción al siguiente capítulo 13, que, a su vez, es anterior en el tiempo cronológico de la historia. Las prolepsis, por su parte, se materializan

---

<sup>87</sup> [T]oda anacronía constituye, con relación al relato en el cual se inserta, un relato temporalmente secundario subordinado al primero (Genette, 1972: 90). Existen dos tipos de anacronías o “subversiones del tiempo”, la *analepsis* y la *prolepsis*. La *analepsis* retrotrae hacia el pasado mientras que la *prolepsis* anticipa el futuro. Llamaré esta primera *analepsis*, según el propio Genette, «*analepsis externa*». El relato primario corresponde a la trama de *La Isla* –los años que van de 1907 a 1917– y el relato secundario se refiere al trabajo de investigación llevado a cabo por la narradora-reportera en el México de 1988, año en el que Laura Restrepo redacta la historia de *La Isla*. Según la mencionada teoría, podríamos a su vez estar hablando de *analepsis externa* y completa, ya que: [...] recupera el pasado en bloque hasta empalmar con el relato principal (Garrido Domínguez, 2007: 171). Las traducciones de Genette son mías.

básicamente en el DNF de *La Isla* y van, generalmente, relacionadas con las narraciones en primera persona, por prestarse mejor a la anticipación.<sup>88</sup>

(17) Él, Ramón, el extraño con quien viviría por el resto de sus días, volteó a mirarla y le sonrió.

Todos parecen náufragos –pensó Alicia con desazón–. Algún día seré yo la que vea llegar un barco [...] (IP: 53, 71).<sup>89</sup>

«Estas anticipaciones del futuro responden a una relación de conocimiento entre narrador y personaje» (Tacca, 1985: 107). En *La Isla*, esto significa que la narración de la narradora omnisciente se fusiona con el pensamiento del personaje Alicia Rovira. En el DNF aparece ese vínculo entre su narradora omnisciente y algunos de los personajes de *La Isla*, mediante tres tipos de conocimientos entre narrador y sus personajes: 1) el “omnisciente”, el narrador posee un conocimiento mayor que el de sus personajes; 2) el “equisciente”, el narrador posee una suma de conocimientos igual a la de sus personajes y 3) el “deficiente”, el narrador posee menor información que sus personajes (Tacca, 1985: 107). Algunas prolepsis se revelan en el DNF cuando, por ejemplo, la narradora-reportera relata la boda entre Alicia y Ramón. En *La Isla*, se juega magníficamente con el tiempo del discurso narrativo, combinando tiempos verbales e iniciando la secuencia (la reflexión que se hace la narradora-reportera) con el pretérito perfecto simple, pasando por el presente y acabando con el futuro:

(18) Se *casaron*, pues, en julio, y no en junio. No es la primera vez que el calendario de sus vidas se *confunde*, ni *será* la última ocasión en que el tiempo los enrede en jugarretas (IP: 57; “las cursivas son mías”).<sup>90</sup>

Como ya mencioné en la nota 87, tanto la analepsis como la prolepsis se deben definir, según Genette, como anacronías narrativas, pues se trata al fin y al cabo de [d]iscordancias entre el orden de la historia y el orden del relato (Genette, 1972: 79).

En lo referente al espacio, es una categoría de la que Genette parece decir que se puede perfectamente prescindir en un trabajo de crítica literaria: [P]uedo contar una historia sin precisar el lugar dónde ésta se desarrolla, mientras que me es prácticamente

---

<sup>88</sup> [L]a anticipación tiene un carácter retrospectivo declarado que autoriza al narrador hacer ciertas alusiones al futuro y, particularmente, a su situación presente, que pertenecen, de algún modo, a su papel (Genette, 1972: 106).

<sup>89</sup> Las prolepsis, a las que refiero, son internas y repetitivas, es decir que anticipan y doblan un segmento narrativo por venir (Genette, 1972: 109).

<sup>90</sup> El énfasis en cursiva es mío. Esas alternancias en los tiempos verbales recuerdan a las que utiliza Gabriel García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera* (1985).

imposible no situarla en el tiempo, con relación al acto narrativo, puesto que debo necesariamente contarla en un tiempo pasado, presente o futuro (Genette, 1972: 228).

No obstante, Genette distingue en *Figures II* entre varias formas de espacialidad: la espacialidad del lenguaje, la espacialidad del texto y la espacialidad literaria – espacialidad semántica (Genette, 1969: 45-47). La espacialidad en *La Isla*, en definitiva, los espacios físicos en los que se desarrollan el macro-relato y el micro-relato son concretos: *Clipperton* y México. El espacio en el que se halla la narradora omnisciente es imposible de definir; mientras que el espacio en el que se sitúa la narradora-reportera, al tratarse de una narración en primera persona, es fácilmente reconocible, pues en *La Isla* se incluye en el título de cada capítulo, además del tiempo, el lugar en el que su narradora-reportera lleva a cabo su DNH, por ejemplo: “En la ciudad de México”.

En la novela *El lugar sin límites* (1965), del autor chileno José Donoso, existen dos espacios paralelos; “arriba” que corresponde al barrio nuevo (espacio positivo) y “abajo” (espacio negativo) que corresponde al prostíbulo. En *La Isla*, el “espacio positivo” se dibuja en el micro-relato que transcurre en México, es decir, el espacio continental, mientras que el “espacio negativo” se articula en el macro-relato que tiene lugar en la isla de *Clipperton*, es decir, el espacio insular. El espacio en ambas novelas es vital y se convierte en un elemento narrativo de suma importancia para la lectura e interpretación de la trama, tanto primaria como secundaria (macro y micro-relato).

Ahora bien, aunque Genette considera el “espacio” como prescindible (1972: 228), a mi parecer, no sólo se equivoca, sino que en *La Isla* el espacio es fundamental, pues morar en aquella isla priva a sus habitantes de la comunicación con el mundo exterior, y agudiza los problemas de aislamiento, desabastecimiento y ostracismo, al que están sometidos los isleños. En *La Isla*, se trata básicamente de dos espacios: uno insular (*Clipperton*), en el que se desarrolla el macro-relato, y otro continental (México), en el que se desarrolla gran parte del micro-relato. Para otros críticos como Mijaíl Bajtín, esta afirmación de Genette es discutible, tanto en la realidad como en la ficción, pues Albert Einstein ya demostró que el tiempo y el espacio conforman una (1) sola dimensión indivisible: no hay tiempo sin espacio o viceversa. En consecuencia, siguiendo a Einstein, Mijaíl Bajtín acuña el concepto de análisis literario “cronotopo”.<sup>91</sup>

(19) [E]l punto de vista cronotópico incluye tanto el momento espacial como el temporal (Bajtín, 1982: 356).

---

<sup>91</sup> Las traducciones de Bajtín (cfr. cita 19) son mías.

[C]ronotopo significa espacio temporal, para definir la conexión intrínseca en la relación tiempo y espacio, expresada artísticamente en la literatura.

[C]ronotopo expresa la inseparabilidad del espacio y del tiempo (tiempo, como la cuarta dimensión del espacio). El cronotopo es, por tanto, una categoría constitutiva formal de la literatura (Bajtín, 1981: 84).

De acuerdo con las definiciones y postulados de Bajtín, considero que el “tiempo” y el “espacio” son indisociables en *La Isla*, por lo cual el “espacio” también ha merecido ser objeto de mención y análisis en este trabajo de investigación.

## 2.6. EL GÉNERO, EL LENGUAJE, EL ESTILO Y EL TONO

En el examen del género, del estilo y del tono de *La Isla*, adoptaré los postulados que Gérard Genette describe en su libro *Introduction à l'architexte* (1979). Remito, a su vez, al cuadro de tropos de Hayden White (cfr. sección 3.1.2.). Para ilustrar, por tanto, el sistema aristotélico de los géneros, introduzco a continuación la siguiente figura (Genette, 1979: 19):

OBJETO ↓	MODO ⇒	DRAMÁTICO	NARRATIVO
<i>SUPERIOR</i>		tragedia	epopeya
<i>INFERIOR</i>		comedia	parodia

Los géneros llamados “nobles” corresponden al objeto superior que incluye la tragedia dramática y la epopeya narrativa, mientras que los géneros “bajos” pertenecen el objeto inferior como la comedia, en cuanto a género dramático y la parodia como género narrativo. Esta sistematización ha sufrido, parafraseando a Genette, muchas desvalorizaciones y la clasificación actual mostraría ciertas diferencias. No obstante, este cuadro taxonómico me va a permitir decir algo sobre el género, el lenguaje, el estilo y el tono que articulan los narradores de Laura Restrepo en *La Isla*. El *logos* de *La Isla*, el contenido de la novela *La isla de la pasión*, en otras palabras, los discursos que en ella proliferan son múltiples y se enmarcan, tanto en la forma épica como en la dramática, a través de sus numerosas voces narrativas y focalizaciones.<sup>92</sup> Las

<sup>92</sup> Platón propone las siguientes definiciones: lírica = obras en las cuales sólo habla el autor; dramática = obras en las que sólo hablan los personajes; épica = obras donde autor y personajes tienen el derecho a la palabra (Platón, citado en Genette, 1979: 10; “traducción mía”).

“situaciones de la enunciación”, a las que se refiere Genette (1979: 17), se distinguen en *La Isla* esencialmente mediante dos situaciones de enunciación: 1) en la primera persona, el discurso narrativo historiográfico (DNH) narrado por la narradora-reportera, y 2) en la tercera persona, el discurso narrativo ficcional (DNF), narrado por la narradora omnisciente. El lenguaje y el estilo, la *lexis* o la forma, es decir la dicción de *La Isla* toma dos de las tres formas, ya anunciadas por Platón en su tercer libro *La República III* (Genette, 1979: 14). La primera forma atañe a la “narrativa” (del latín *narrativus*), la segunda a la “mimética” (mimesis - diálogos entre los personajes), y la tercera llamada “mixta”, es decir, una alternancia entre el relato y el diálogo. No se puede incluir en *La Isla* el género poético de “narrativa pura”, tal y como lo entiende Platón y lo recoge Genette, pues esta sólo engloba al ditirambo.<sup>93</sup> Por consiguiente, y a tenor de las voces narrativas identificadas en la obra, el lenguaje y estilo articulados en *La Isla* son miméticos y mixtos por excelencia.

Puedo concluir, a partir del recorrido que he hecho en este capítulo, que la elección de Gérard Genette y sus postulados como referente teórico principal y de Oscar Tacca como referente secundario, me ha permitido fundamentar mi análisis de *La Isla* en conceptos y concepciones pertinentes y válidos para un trabajo de análisis literario. Si bien no se deben tomar todos los conceptos como axiomas, he intentado ser crítico con relación a *La isla de la pasión* y discrepar, según mi entender, en su justa medida.

---

<sup>93</sup> El ditirambo es lo que en la antigua Grecia llamaban a toda composición poética en honor y alabanza del dios Dionisio.

## Capítulo 3

### **LA ISLA DE LA PASION ENTRE LA HISTORIA Y LA NOVELA**

#### **3.0. INTRODUCCIÓN**

A la luz de los postulados de Gérard Genette, he analizado en el capítulo anterior algunas de las estrategias narratológicas y discursivas empleadas por Laura Restrepo y sus narradores(as) en su novela *La isla de la pasión*. En este capítulo, examinaré el discurso historiográfico y el discurso histórico de México en el siglo XX y, en menor medida, el aspecto literario (el discurso ficcional) ficcional o novelesco de *La Isla*, apoyándome en los principios de Hayden White, expuestos en su libro *Metahistory* (1975), discursos que Laura Restrepo fusiona a la hora de componer su novela *La isla de la pasión*. Como ya expuse en las secciones 1.2.1. y 2.1., la dicotomía y ambigüedad discursivas de Restrepo, que navega entre la Historia y la ficción, otorgan a *La Isla* su condición de “objeto de deseo” para la crítica literaria; particularmente, para los críticos que estudian la siempre difícil y subjetiva frontera entre lo “real” y lo “ficcional” (cfr. sección 1.2.1).<sup>94</sup> Por consiguiente, es pertinente incorporar al análisis y crítica poéticos de *La Isla* un breve estudio que revele el lado historiográfico de la obra y que esclarezca los modos de investigación historiográfica y periodística llevados a cabo por la escritora colombiana en la fase creativa de *La isla de la pasión*.

#### **3.1. LA ISLA, ENTRE LA HISTORIA Y LA NOVELA**

“Ambigüedad genérica”, según Nelson González Ortega (2013: 258), surge cuando el lector no sabe exactamente si está leyendo un texto de historia o un texto de ficción. Este concepto se puede aplicar a *La Isla*, ya desde sus primeras líneas, concretamente al paratexto de la página legal (cfr. cita 7), un texto de intención apócrifa. La autora siembra la duda en el lector, provocando que éste se auto-formule algunas preguntas como: ¿Hasta qué punto tiene la novela que va a leer a continuación un fundamento histórico sólido? ¿Lo tendrá a lo largo de todas sus páginas o sólo en parte? Laura Restrepo juega, evidentemente, con esa ambigua expectativa para crear un espacio creativo holgado y cómodo que le permita decidir los límites de lo real y de lo ficcional.

---

<sup>94</sup> Utilizaré en este capítulo (3) el modelo de análisis puesto en práctica por el catedrático y escritor Nelson González Ortega en su libro *Colombia* (2013), concretamente, en su capítulo 10 (pp. 257-276).

Es precisamente lo que hace White en su libro *Metahistory* (1975) que, en palabras de González Ortega: «enfrenta el dilema de lo real y de lo imaginado», partiendo del principio de que la historiografía aparece siempre en forma de «prosa narrativa» (2013: 258). En el caso de *La Isla*, la Historia no está contada por un historiador sino por una narradora-reportera (investigadora de historia), no obstante, el material del que se nutre dicha narradora ha sido previamente reunido por la “investigadora de la historia” Laura Restrepo, en un ejercicio de investigación periodística. El discurso narrativo histórico (DNH) de *La Isla* se articula en torno a un extenso archivo documental recuperado por Restrepo y agrupado en cuatro secciones: *la sección de biografías*, *la sección de entrevistas*, *la sección de fuentes históricas* y *la sección de fuentes literarias*.

### **3.1.1. LA ISLA ANTE LA HISTORIA: BIOGRAFÍAS, ENTREVISTAS Y FUENTES HISTÓRICAS E LITERARIAS**

En primer lugar, en la *sección de biografías*, aparecen las dos fuentes históricas utilizadas por Restrepo y que su propia narradora-reportera se encarga de contrastar y corroborar como verídicas en el capítulo 9 de *La Isla*. La narradora-reportera inicia el segundo párrafo con las siguientes palabras: «Según los biógrafos de los Arnaud, la nieta, María Teresa de Guzmán y el general, Francisco Urquizo, la boda se celebró el 24 de junio» (IP: 57). Las mencionadas biografías son: *La tragedia de Clipperton* (1982), de María Teresa de Guzmán, que narra los hechos reales acontecidos en la isla de *Clipperton* y vividos por sus abuelos paternos –Alicia Rovira y Ramón Arnaud– y *El capitán Arnaud* (1954), de Francisco L. Urquizo, que retrata la vida del protagonista Ramón Arnaud, desde sus años mozos hasta el desenlace trágico de *Clipperton*.<sup>95</sup>

En segundo lugar, *La Isla* ofrece numerosas entrevistas realizadas por la narradora-reportera a personas “reales” implicadas directa o indirectamente en la historia de *Clipperton*. He dividido esta *sección de entrevistas* en cuatro unidades conversacionales (A, B, C y D). Primero, la *entrevista-conversación A*, mantenida entre la narradora-reportera y María Teresa de Guzmán, nieta de los Arnaud-Rovira, entrevista realizada en el capítulo 6 (IP):

---

<sup>95</sup> Ambas publicadas en México, por la editorial Arguz y del Río, respectivamente. Acerca de la biografía de Urquizo, la narradora-reportera apunta en el texto su existencia real como documento histórico: «La versión del general Francisco Urquizo, escrita en 1954 y documentada en los anales y archivos del ejército mexicano» (IP: 277).

- (20) No, no es cierto, el vestido de novia no lo bordó ella –*me dice* la nieta de Alicia, señora María Teresa Arnaud de Guzmán, y cita su libro de memorias familiares, *La tragedia de Clipperton*, escrito en México en 1982 (IP: 46).

Segundo, la *entrevista-conversación B* (subdividida en B1 y B2), comprende dos charlas sostenidas entre la narradora-reportera y Alicia Arnaud Rovira viuda de Loyo – hija de Alicia y Ramón– en los capítulos 2 y 7 (IP), respectivamente:

- (21) A la persona que allí vive no *la conozco*, pero *la he buscado*.

[...] *habré encontrado* por fin a uno de los tres supervivientes de la tragedia de Clipperton.

[...] en algún rincón de su memoria está enroscada y conservada esta historia, que *yo busco* (IP: 18).

Tercero, la *entrevista-conversación C*, atañe a la entrevista telefónica llevada a cabo por la narradora-reportera a Gustavo Schultz, nieto de Gustavo Schultz, en el capítulo 33 (IP):

- (22) *Hago* una llamada de larga distancia y *converso* con el último de los Schultz.

[...] *me lee*, por la bocina una entrevista que guarda desde hace años. Fue hecha a su abuelo por el periodista Hernán Rosales (IP: 281).

Finalmente, cuarto, la *entrevista-conversación D*, que tiene lugar cuando la narradora-reportera de *La Isla* se presenta en casa de Guillermina Yamadá –prima hermana de Altagracia Quiroz– en el capítulo 36 (IP), para recoger su testimonio acerca de la vida y persona de Altagracia:

- (23) [...] *encuentro* a una prima hermana suya que la trató mucho y la conoció bien.

*La entrevisto* el 5 de julio de 1988 (IP: 310).<sup>96</sup>

Según White, la transmisión oral de los hechos históricos que se transcriben en prosa no sólo es perfectamente válida y merece ser reconocida como material histórico, sino que es la esencia misma de la historiografía:

- (24) [C]onsidero el trabajo histórico como lo que ostensiblemente suele ser, es decir, una estructura verbal en forma de discurso narrativo en prosa que pretende ser un modelo o icono

---

<sup>96</sup> Las cursivas que aparecen en las cuatro citas conversacionales A, B, C y D (21-23) son mías.

de estructuras y procesos pasados, con el fin de explicar lo que son mediante su representación (White, 1975: 2; “traducción mía”).<sup>97</sup>

En tercer lugar, Laura Restrepo se apoya en diversas fuentes históricas y fidedignas –paratextos– empezando por los archivos militares de México que la narradora-periodista examina a través de los historiales castrenses de Ramón Arnaud y Secundino Cardona. Encuentra datos que aportan valiosa información sobre algunos de los personajes de *La Isla* y que, asimismo, ayudan a la narradora-omnisciente a armar su discurso narrativo ficcional (DNF).<sup>98</sup> Esta sección de *fuentes históricas* aparece en los siguientes capítulos de *La Isla*: en el capítulo 3, la narradora-reportera hace referencia a los *Archivos de la Secretaría de la Defensa Nacional*, en los que halla un informe que describe psicológicamente a Ramón Arnaud y su carrera militar (IP: 23). Más adelante, en el capítulo 19, la narradora-reportera rastrea las huellas de la vida de Secundino Cardona, otro de los personajes principales de *La Isla*, y localiza «el dossier completo de su expediente militar» (IP: 128). En ese dossier, el lector descubre además que Secundino estuvo legítimamente casado con una tal María Noriega que a la postre fue la que disfrutó de la pensión de viudedad, dejado por el difunto Cardona. En el capítulo 24, la narradora-reportera se empapa de «novelas y documentos de principios de siglo para averiguar sobre las soldaderas» (IP: 181). Esta cita sobre las “soldaderas” alude a la mujer ilegítima de Secundino, Tirsa Rendón, así como a las demás mujeres que acompañaron a los soldados destinados a la isla de *Clipperton*. Las pesquisas periodísticas de la narradora-reportera la llevan en el capítulo 30 al departamento mexicano de Colima, del litoral pacífico de México, en donde indaga un grupo de «notables, historiadores y periodistas de la ciudad» (IP: 252) sobre el pasado de Victoriano Álvarez, uno de los personajes principales de *La Isla*.

Incluiré a continuación, en esta sección de *fuentes históricas*, diversos documentos y obras literarias que proporcionan, cada uno a su manera, datos y hechos históricos que van apareciendo a lo largo de la novela. Primeramente, están los apuntes de abordaje del capitán W. Williams (IP: 203), así como las notas del Cuaderno de Bitácora del capitán H. P. Perril, que aparecen secuenciadas a lo largo de varios capítulos de la novela (IP: caps. 10, 12, 35 y 37).

---

<sup>97</sup> No obstante, el propio White reconoce que la representación literaria llamada “realística” escenifica uno de los escollos aún no vencidos por la crítica literaria moderna (White, 1975: 2; “traducción mía”).

<sup>98</sup> Paratextos que aparecen en la bibliografía de *La isla de la pasión* (IP: 341-343).

Seguidamente, están las fotografías de diversos personajes, a las que tiene acceso la narradora-reportera que la sirven para plasmar un perfil psicológico de los personajes retratados: fotos de la familia Arnaud-Rovira, de Tirsa Rendón, de Secundino Cardona y de Altagracia Quiroz. Luego constan las crónicas de Antonio Díaz Meléndez, cronista de Orizaba y coetáneo de Alicia y Ramón, recogidas en el libro *Orizaba de mis recuerdos* que Laura Restrepo introduce en *La Isla*, mediante el discurso fusionado de sus dos narradoras: la voz que narra el hecho histórico (DNH) y la voz que narra el acontecimiento (DNF) de la boda de los Arnaud-Rovira, el 24 de junio de 1908, en Orizaba. A continuación, están las numerosas cartas que hacen avanzar el relato; documentos que revelan hechos históricos que acontecieron en México y en el mundo de aquella época y que aparecen tanto en la narración de la narradora-reportera (DNH) como en el discurso de la narradora omnisciente (DNF). Sigue una lista de misivas: la carta de Alicia a Ramón (IP: 45), la participación impresa en cartulina de la boda de ambos (IP: 57), las cartas a los soldados de *Clipperton* (IP: 109), la carta de doña Carlota a su hijo Ramón (IP: 139-149), la carta de Félix Rovira a su hija Alicia (IP: 205) y, finalmente, la carta de María Noriega, primera esposa de Secundino (IP: 274). Por último, la narradora-reportera menciona algunos documentos o testimonios históricos que amplían la sección de *fuentes históricas*. En primer lugar, está el relato de Ramón Arnaud Rovira (IP: 276) –primogénito de Alicia y Ramón, incluido en el libro de María Teresa de Guzmán. En segundo lugar, las noticias que traen a *Clipperton* los diversos buques que llegan del continente. Estas notificaciones alcanzan al lector, mediante la comunicación oral entre los capitanes de buques y Ramón, o a través de periódicos que traen éstos a la isla. Finalmente, incluyo el artículo de C. K. Perril que surge en la bibliografía de *La isla de la pasión* (cfr. nota 72), así como el capítulo 16, dedicado monográficamente al filibustero inglés John Clipperton. En la bibliografía de *La isla de la pasión*, aparecen además títulos que abarcan la historiografía mexicana, las relaciones entre Japón y México, y entre Francia y México de principios del siglo XX así como la Historia de Orizaba y el México insurgente de principios del siglo XX.

En cuarto lugar, examino las *fuentes literarias* o todas las obras literarias (salvo las dos biografías, el artículo de C. K. Perril (cfr. nota 72) y los libros de Historia, por pertenecer a otras secciones) que aparecen en la bibliografía de *La isla de la pasión* y que han ayudado a Laura Restrepo a componer tanto su discurso narrativo ficcional (DNF) como su discurso narrativo historiográfico (DNH). Las obras –básicamente literatura de no-ficción– implican numerosos y variados temas, entre otros, los mares de

México, la isla de Clipperton, el filibusterismo, las investigaciones marítimas de Cousteau, así como un tratado sobre medicina interna.

### 3.1.2. UNA LECTURA HISTORIOGRÁFICA DE *LA ISLA DE LA PASIÓN*

Una vez identificadas y expuestas las fuentes historiográficas de Laura Restrepo, recogidas en la bibliografía de *La Isla*, paso a analizar el trasfondo historiográfico de la escritura narrativa de Restrepo, desde la perspectiva teórica de Hayden White y a la luz del modelo que el pensador estadounidense propone para examinar si un texto puede ser “absolutamente” historiográfico o literario. Expongo a continuación el modelo propuesto por White en su libro *Metahistory* (1975), para codificar y decodificar los textos historiográficos. Utilizo para ello el cuadro elaborado, traducido y explicado por Nelson González Ortega (2013: 265), en otro contexto:

<b>Tropes</b> ( <i>Tropos</i> )	<b>Mode of emplotment</b> ( <i>modo de la trama</i> )	<b>Mode of argument</b> ( <i>modo de argumento</i> )	<b>Ideological implication</b> ( <i>implicación ideológica</i> )
<b>Metaphor</b> ( <i>Metáfora</i> )	<b>Romantic</b> ( <i>Romance</i> )	<b>Formist</b> ( <i>Formista</i> )	<b>Anarchist</b> ( <i>Anarquista</i> )
<b>Metonymy</b> ( <i>Metonimia</i> )	<b>Tragic</b> ( <i>Trágica</i> )	<b>Mechanistic</b> ( <i>Mecanista</i> )	<b>Radicalism</b> ( <i>Radicalismo</i> )
<b>Synecdoche</b> ( <i>Sinédoque</i> )	<b>Comic</b> ( <i>Cómica</i> )	<b>Organicist</b> ( <i>Organicista</i> )	<b>Conservative</b> ( <i>Conservadora</i> )
<b>Irony</b> ( <i>Ironía</i> )	<b>Satirical</b> ( <i>Satírica</i> )	<b>Contextualist</b> ( <i>Contextualista</i> )	<b>Liberal</b> ( <i>Liberal</i> )

Según White, la perspectiva historiográfica y el estilo narrativo historiográfico combinan los cuatro modos descritos en este modelo.<sup>99</sup> Sin embargo, White arguye que esas combinaciones no son rígidas sino maleables, aunque no de un modo indiscriminado (White, 1975: 28), cuyos modos de conexión dan el estilo historiográfico.

Es posible identificar en *La Isla*, los cuatro tropos o modos en que Restrepo teje su trama, sus argumentos y las implicaciones ideológicas que subyacen en la novela. Comenzando por los tropos: la palabra recurrente “negro”, por ejemplo, se convierte en

<sup>99</sup> Los tropos, el modo de la trama, del argumento y de la implicación ideológica. Laura Restrepo utiliza las figuras retóricas de significación (técnicas literarias) como la metáfora, la metonimia, la sinédoque y la ironía en *La Isla*, como se comprueba en esta sección. El capítulo 2 dedica algunas reflexiones sobre los modos de la trama y el capítulo 4 aborda las diferentes implicaciones ideológicas, tanto de *La Isla* como producto historiográfico, como de la propia autora.

una metáfora de la tragedia y del mal que acecha y destruye la isla de *Clipperton*.<sup>100</sup> El adjetivo, en algunos casos, y sustantivo en otros, va connatural- y peyorativamente asociado a uno de los personajes secundarios, Victoriano Álvarez, mexicano de origen africano, que personifica y simboliza, en *La Isla*, el lado oscuro de la condición humana, que trata de dominar sexualmente y por la fuerza a las mujeres supervivientes de la isla. La connotación negativa de “negro” es patente cuando en *La Isla* se utiliza el vocablo como identificación despectiva de Victoriano –siempre en boca de los demás personajes de *La Isla*– y es perspicua cuando la tragedia destructiva es ya inexorable en *Clipperton*. No es, propiamente dicho, un “arcaísmo lingüístico” sino un recurso narrativo para diferenciar el discurso de los personajes de *La Isla* con el de la narradora-reportera. Es una isotopía semántica que define y cataloga a Victoriano como la reencarnación de la maldad. Cuando Laura Restrepo habla a través de su narradora-reportera y describe a Victoriano, desaparece la palabra “negro” y lo menciona sólo por su nombre de pila y/o apellido, o por su condición de soldado o farero de *Clipperton*. El desprecio manifiesto que supura la palabra “negro”, permite al lector visualizar a otro Victoriano, el Victoriano africano, explotado, menospreciado y ninguneado por los “blancos”. Este detalle indica, a su vez, la implicación ideológica de la autora. El vilipendio y la humillación de Victoriano anidan en el discurso de la narradora omnisciente que enuncia el discurso narrativo ficcional (DNF); mientras que la narradora-reportera emplea el discurso narrativo historiográfico (DNH) –lo cual presupone una prolongación “literaria” de Restrepo en su novela– se desliga ideológicamente de esa expresión racista.

Como se verá en la sección 3.2., *La tempestad* de William Shakespeare y *La Isla* comparten como elemento narrativo omnipresente el “viento asolador”. Toma forma de tempestad en la obra del autor inglés y de huracán en *La Isla*. Es una figura retórica que, a mi juicio, se traduce, según los momentos de la narración, y particularmente en *La Isla*, en sinécdoque, metáfora y metonimia.<sup>101</sup> No en vano, estas tres figuras retóricas (de significación) están estrechamente relacionadas entre sí y corresponden, además, a tres de los cuatro tropos que White incluye en su gráfico de descodificación historiográfica (arriba expuesto). En *La Isla*, el huracán es devastación y muerte, pero es a su vez resurrección y renacer. El viento que azota en *La Isla*, dependiendo de su

<sup>100</sup> El vocablo “negro” aparece, en *La Isla*, en las páginas 21, 41, 52, 91, 128, 156, 159, 170, 178(x2), 179, 184, 191, 192(x3), 197, 229, 233(x2), 235, 237, 238, 251, 268, 286, 289, 292, 293, 297, 298, 302(x3), 311, 312(x2), 314, 316, 319, 324, 327 y 331 (en total: 43 veces).

<sup>101</sup> Figuras literarias que Hayden White emplea en su análisis del discurso historiográfico (1975: 31-34).

fuerza, es una sinécdoque cuando sólo provoca muerte y desolación y se relaciona únicamente con el mal. Se convierte en una metáfora negativa cuando se asemeja con sentimientos como el miedo, el pánico y el sufrimiento que destroza la isla, y en metáfora positiva, cuando se identifica con la pureza, la limpieza y el resurgir que barre la isla y la deja impoluta y purificada. Finalmente, se convierte en una metonimia, cuando ese viento se transforma en el halo de los espíritus que vagan por *Clipperton*, los quejidos de los enfermos del escorbuto y las voces de los seres queridos desaparecidos. El viento en *La Isla* anuncia tanto el buen como el mal augurio, dependiendo del tiempo y del espacio que ocupa en la narración.<sup>102</sup>

En cuanto al modo de la trama, es decir, el modo en que se construye la trama en *La Isla*, este responde a una estructura identificable con el género de la tragedia, uno de los cuatro modos según White (1975: 7). Restrepo utiliza los escenarios históricos reales con personajes reales y les atribuye diálogos, pensamientos y actuaciones conforme con los cánones de la época, la idiosincrasia de sus gentes y los momentos históricos puntuales, aunque emanan de la mente creativa de la autora ficcional Laura Restrepo. La Historia de México, y telón de fondo de *La Isla*, tiene un impacto directo en la psicología de los personajes, y de manera acentuada en el personaje de Ramón. Los acontecimientos históricos que envuelven al país azteca cambian para siempre al protagonista que sufre una metamorfosis durante el relato. De ser, al principio de la historia, un antihéroe y fracasado se convierte en héroe, al final. De desertor y militar mediocre, se convierte en jefe indiscutible e imprescindible de *Clipperton*, asumiendo todas las funciones relevantes de la isla, como la de líder fáctico y espiritual o médico-cirujano, entre otras atribuciones. White arguye que el modo de construir una trama, siguiendo el modelo de la tragedia: [p]uede considerarse como una forma de aplicar las leyes que rigen la naturaleza humana, así como las sociedades, en un tiempo y espacio dado (1975: 11; “traducción mía”).

Consecutivamente, está el modo de argumento, es decir, la forma de elaboración y escritura historiográfica de un texto. White diferencia entre cuatro paradigmas a la hora de desentrañar la “Historia” en el argumento discursivo de un texto: el formista, el

---

<sup>102</sup> La metáfora consiste en trasladar el sentido propio de un término (TR) a otro, con el que se relaciona por semejanza (TI), no lleva nexo de comparación pues la relación que indica no es comparativa sino identificativa. La metonimia consiste en la sustitución de un término por otro que mantiene con el primero una relación de contigüidad semántica. En la metonimia se relacionan dos objetos independientes, uno que se menciona y otro que es el sustituto. La sinécdoque se diferencia en que aquí la relación de contigüidad no se produce entre dos conceptos, sino que se debe a la restricción o ampliación del significado de un concepto único (Platas Tasende: 2007).

organicista, el mecanista y el contextualista. En el caso de *La Isla*, el modo de argumento contextualista es el predominante. A pesar de basarse *La Isla* en fuentes históricas biográficas (cfr. sección 3.1.1.), un material más propio del modo de argumento formista que suele ser, como indica White «la esencia misma de innumerables biografías» (1975: 14), la ambigüedad que tiñe el discurso narrativo historiográfico (DNH) de Laura Restrepo es más propia del campo contextualista: [E]l contextualismo representa una solución ambigua a la hora de construir un modelo narrativo de los procesos que atañen al campo histórico (White, 1975: 18; “traducción mía”).

White confirma, además, que se puede entender la aproximación contextualista al problema de la aclaración histórica de un texto historiográfico, como una combinación entre los rasgos dispersivos propios del formismo y los rasgos integrativos del organicismo (1975: 18; traducción mía”). Desde un prisma contextualista, es posible explicar un hecho enmarcándolo en el contexto de su propio suceso, es decir, de su campo o delimitación histórica. En ese sentido, se asemeja a la visión formista que contempla el campo histórico como un “espectáculo” (1975: 17). No obstante, el formismo se limita a juzgar las entidades por su particularidades y singularidades, mientras que el contextualismo persiste en que lo que ocurrió en el campo [p]uede explicarse por la especificación en la relación funcional existente entre los agentes y organismos que ocupan el campo en un momento dado (1975: 17; “traducción mía”). Me parece palmaria esa disyuntiva entre formismo y contextualismo, por lo cual vuelvo a corroborar el modo de argumento contextualista como predominante en *La Isla*. Con todo, aunque los historiadores y académicos opinen que tanto el modelo formista como el contextualista son más dogmáticos, White afirma que cualquiera de los cuatro modelos sirve para formar un argumento formal, enraizado en la Historia, en el proceso creativo narrativo de un texto historiográfico.

Finalmente, interpretando la implicación ideológica en la trama de un texto «es posible identificar la posición “moral”, “ética” o “ideológica” que el historiador-narrador transcribe en su texto historiográfico» (González Ortega, 2013: 273), porque según White: [t]odo relato histórico que ponga en escena la “realidad” conlleva indisociablemente un principio ideológico (1975: 21; “traducción mía”).<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Dedicó la sección 1.1., entre otras cosas, a explicar la posición ideológica de Laura Restrepo, tanto como persona como en su obra literaria. No obstante, en el capítulo 4, vuelvo a abordar la postura ideológica de Restrepo.

Aparentemente, Laura Restrepo sigue la versión oficial de la historia de México para narrar su historia novelada, ya que está culturalmente al unísono con el sentir oficialista mexicano (y no con el francés) que luchó por preservar su soberanía sobre un islote perdido en el pacífico. Crea en su novela a un héroe nacional olvidado que defendió y lució con bravura los galones del imperio mexicano hasta el último estertor. Sin embargo, subyace en *La Isla* una ideología bien distinta que denuncia la diferencia de clases, la opresión del pueblo llano, la explotación humana, el genocidio indígena, el racismo, el eurocentrismo filosófico, ideológico y religioso, en el México de finales del XIX y principios del XX y, por extensión, al resto de Latinoamérica. Laura Restrepo muestra, por tanto, una ideología a la vez liberal y radical. Ahondaré en la faceta ideológica de *La Isla* en el capítulo 4, más apropiado y consagrado, justamente, a la teoría decolonial que trata estos aspectos. Antes de proseguir con mi análisis, propongo la siguiente cita de *La Isla* que muestra cómo se puede utilizar el cuadro de White (cfr. sección 3.1.2.), tras haberlo descrito y analizado, para decodificar un texto historiográfico:

- (25) Vestía a imagen y semejanza del patrón de los chamulas, San Juan Bautista, según era la usanza bíblica de esas montañas, donde los santos imponían la moda. No sólo los chamulas iban por el mundo con los atavíos del Bautista; también los pedranos usaban a diario la capa, el morral y la túnica de San Pedro, y los huastecos el manto y los calzones bombachos del arcángel San Miguel (*IP*: 129).

El “tropos” es la *ironía*, el “modo de la trama” (en este pequeño fragmento) la trama es *satírica*, el “modo de argumento” es *contextualista* y la “implicación ideológica” es *liberal*. La autora Laura Restrepo ironiza en esta cita acerca de la “cristianización” de los indígenas. Profundizo en este tema y en este ejemplo en las secciones 4.1. y 4.3 (cfr. nota 139).

Con una sólida base histórico-biográfica, catalogada en la sección 3.1.1. y anclada sobre cimientos de autenticidad, como son los documentos históricos y testimoniales empleados por Laura Restrepo, inequívocamente, genuinos y en su mayoría verificables, la autora colombiana arma la vertiente historiográfica de *La Isla*. Conforme con las teorías consultadas y comentadas en la tesis, *Metahistory* y *the New Journalism*, esa vertebración documental parece ser lo suficientemente consistente y coherente como

para definir a *La isla de la pasión* como una novela histórica.<sup>104</sup> Mi acercamiento a esa vertiente historiográfica ha sido formalista, tal y como lo define White (1975: 3), es decir, que no pretendo evaluar si las fuentes históricas consultadas por Laura Restrepo son verídicas en términos absolutos, sino que me he limitado a identificar los elementos estructurales históricos que componen *La Isla* y que me permiten aseverar que la novela emplea la historiografía mexicana de forma empírica o novelada. La autora [r]epresenta el pasado a través de su narrativa mediante la combinación magistral de los cuatro tropos (White, 1975: XII; “traducción mía”).<sup>105</sup>

Si Laura Restrepo se hubiese ceñido y limitado sólo a su trabajo de investigación periodística para escribir su libro, *La Isla* engrosaría, probablemente, la lista de documentos y narraciones históricas ya existentes acerca de la isla de *Clipperton* y de los acontecimientos que tuvieron lugar en aquel islote entre 1908 y 1917. Hasta ese punto, se expande la faceta periodística de Restrepo que estudia la historia para hallar el material literario, que le ha permitido, como dice White, representar el pasado. A partir de aquí, entra en escena la parte ficcional novelada por la autora de ficción Laura Restrepo. Debido a la difícil tarea de discernir entre lo real y lo ficticio en *La Isla*, baso mi análisis en la lectura pormenorizada de la obra y distingo el cuerpo histórico del cuerpo ficcional. La inmensa mayoría de los diálogos entre los personajes de *La Isla* (salvo aquellos reproducidos por los interlocutores de la narradora-reportera –Alicia y María Teresa), los pensamientos de los personajes, así como todos los sucesos y episodios que no aparecen en los documentos históricos, han sido imaginados y creados por la pluma ficcional narrativa de Restrepo. Sin embargo, a tenor de lo que nos enseña White acerca de la construcción de la trama en una obra historiográfica, esta parte ficcional, novelada por Restrepo, corresponde al modo de construir la trama de acuerdo con el canon del género de la tragedia.

Asimismo, los recursos literarios se asemejan a los normalmente utilizados en los romances medievales y en las novelas románticas del siglo XX que, en general son, entre otros, la presencia de un narrador omnisciente, la creación de un héroe y el uso de diferentes técnicas literarias. En otras palabras, todo lo que une y suelda la historia con

---

<sup>104</sup> La DRAE define la novela histórica como: «una novela que desarrolla su acción en épocas pasadas, con personajes reales o ficticios» (DRAE: 2016) – <http://dle.rae.es/?id=Qf8fCdq>. Para consultar otras definiciones de la “novela histórica”, lean el párrafo dedicado a György Lukács y Seymour Menton, por González Ortega (2013: 260).

<sup>105</sup> La metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Tropos incluidos por White en su modelo de codificación de los textos historiográficos (1975: 30-37) recogidos y expuestos por González Ortega en su “cuadro de codificación” (2013: 265). La traducción de White es mía.

la ficción, lo que aporta al texto sus atributos en el ámbito de la poética, en definitiva, lo que confiere a *La Isla* su substancia como novela ficcional, proviene del ingenio creativo de Laura Restrepo como autora de novelas de ficción. Para profundizar más en el aspecto novelesco y ficcional de *La Isla*, remito al capítulo 2 y a la sección 3.1. de esta tesis.

En suma, Laura Restrepo tuvo que llevar a cabo una labor exhaustiva de documentación historiográfica y contextual para poder ser fiel a la realidad histórica de los acontecimientos que narra en *La Isla*, pero a su vez para poder novelar dichos sucesos con veracidad y exactitud. Por lo que concierne a la vertiente historiográfica de *La Isla* –el DNH– Hayden White afirma que: [l]os autores convierten o transforman el pasado en “algo” comprensible para el lector, elaborando ese “material” histórico, convirtiéndolo en trama (White, 1975: XI; “traducción mía”).<sup>106</sup> Restrepo elabora el material biográfico e histórico (cfr. sección 3.1.1.) y extrae la sustancia que aportará a su novela la base de realismo histórico, que forma uno de los tres pilares que sustentan la novela. El segundo pilar incumbe la labor periodística llevada a cabo por la narradora-reportera de *La Isla*. Se vale de todas las entrevistas (cfr. sección 3.1.1.), así como del material de no-ficción (cfr. sección 3.1.1.) para componer una base científico-periodística, que se encuentra a mitad de camino entre la vertiente historiográfica y la vertiente ficcional de *La Isla*. Ese guiño al *Nuevo Periodismo* (cfr. nota 35) fusiona lo “real” periodístico con lo “ficcional” novelado. Una vez en posesión de todo este material historiográfico-periodístico, Laura Restrepo y sus narradores le añaden un tercer pilar a *La Isla*: su creatividad ficcional para organizar y construir su novela. El tercer pilar, al que me refiero, atañe a la parte novelada del texto que no siempre es fácil distinguir, por encontrarse este texto, precisamente, entre la Historia y la novela. Noris Rodríguez ya avanzó en su tesis doctoral (2005) la existencia en la escritura de Laura Restrepo de tres supuestos que forman su mundo literario, concretamente, la política, el periodismo y la creación literaria. Personalmente, y para esta tesis, he reservado a la cuestión política, lo que White llama la “implicación ideológica”, un espacio en el capítulo 4.<sup>107</sup> Por lo tanto, propongo aquí un tridente literario conformado por los tres pilares mencionados con anterioridad: la Historia, el periodismo y la ficción, para

---

<sup>106</sup> Estas palabras aparecen en el prólogo de *Metahistory* (White: 1975), redactadas por Michael S. Roth. La traducción y las comillas son mías.

<sup>107</sup> Incluido en el modelo “poético-lingüístico”, revisado por González Ortega (2013: 265) y descrito por Hayden White en su *Metahistory* (1975: 29).

definir a *La Isla* en su génesis y en su desarrollo, cuya unión y fusión desembocan en el producto literario *La isla de la pasión*.

De todo lo que antecede en esta sección, se puede llegar a la conclusión preliminar de que, efectivamente, *La Isla* se encuentra entre la Historia y la novela. El análisis narratológico del capítulo 2 y el análisis historiográfico del capítulo 3, permiten comprobar que Laura Restrepo combina varios estilos en su primera novela. Diversos críticos literarios de la obra de Restrepo hablan de relación entre la ficción y la realidad, una combinación entre el periodismo y la literatura (Osorio, 2007: 93-106) incluso, según Noris Rodríguez (2005: 2-5), Restrepo combina hasta tres elementos en su narración, el periodístico, el histórico y el ficcional. Como he tratado de demostrar en esta tesis, la antaño periodista Laura Restrepo, se asoma al universo narrativo ficcional con *La Isla*, su primera incursión en la novela de ficción.

### 3.2. LAS NARRATIVAS UTÓPICAS DE DESCUBRIMIENTO

Iniciaré, a modo de prólogo, con un apunte sobre *El Diario de Colón*, “génesis literario” del género narrativo en cuestión. El diario de abordaje, redactado por el almirante Cristóbal Colón tras su primer viaje a las Indias marca, tal vez, el reinicio (después de los griegos) de una larga tradición de narrativa utópica, entre la cual destacan las “narrativas utópicas de descubrimiento”.<sup>108</sup> El genovés llevó consigo al “Nuevo Mundo”, a bordo de *La Santa María*, el deseo y el sueño del europeo renacentista y religioso, de hallar la ciudad de Dios y la Ciudad de Oro. Según el imaginario colectivo y las creencias populares que primaban en la Europa del siglo XV y XVI y, tras haber oído y leído los primeros informes que llegaban del continente recién descubierto, en aquel Paraíso Terrenal la gente viviría en un anarquismo ideológico, una forma de vida libertaria sin amos (aunque sí líderes), sin leyes (al menos no escritas), sin propiedad privada y sin dinero, pero con un dios, en definitiva, el concepto europeo, renacentista del “otro” y de la “otredad”.<sup>109</sup> No obstante, y, por encima de todo, prevalecía el afán de alcanzar la fama, la riqueza y la gloria de Dios. Tanto los diarios de Colón como las crónicas de Bernal Díaz del Castillo contribuyeron a vestir al nuevo y desnudo continente “América” con un aura utópica y exótica (González Ortega, 2006: 144).

---

<sup>108</sup> Las referencias al Diario de Colón se basan en el análisis literario llevado a cabo por González Ortega en su libro *Relatos mágicos en cuestión* (2006: Segunda parte).

<sup>109</sup> Profundizo en los conceptos de “otro” y “otredad” en las secciones 4.1. y 4.2.

Con el objetivo analítico de explicar y contextualizar el concepto de utopía en *La Isla*, analizaré, a continuación, dos obras de la literatura universal de ficción, y una tercera de corte documental: *The Tempest*, de William Shakespeare, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe y *Pyramiden*, de Kjartan Fløgstad, y las relacionaré a la novela *La isla de la pasión* de Laura Restrepo.<sup>110</sup> Las dos primeras obras se ajustan al canon de la narrativa utópica inglesa y la tercera corresponde a un ensayo político-filosófico noruego que toma como punto de partida, tal vez, la última aventura utópica del hombre en tiempos modernos.<sup>111</sup>

El dramaturgo inglés William Shakespeare nunca vio publicada una de sus últimas obras *The Tempest* (La tempestad) que se editó tras su muerte en 1623.<sup>112</sup> Shakespeare se inspiró, con toda probabilidad, en el naufragio en las Bermudas de Sir George Somers, acaecido el 25 de julio de 1609, así como en la novela trágica castellana *La gran conquista de ultramar*.<sup>113</sup> *La tempestad* narra la historia del duque de Milán, desterrado con su hija, con la que navega en una barca hasta alcanzar la playa de una isla desierta. La isla, así como la propia obra, están envueltas por un halo sobrenatural que caracteriza, a su vez, a algunos de sus personajes principales que poseen poderes miríficos y mágicos. Shakespeare no recurre, por tanto, a la utopía sino a lo sobrehumano, misterioso y milagroso. No obstante, mantiene un parentesco evidente con las narrativas utópicas. El estudioso de la obra de Shakespeare, Samuel Taylor Coleridge, habla del nacimiento de la imaginación en el drama romántico que brota de la ilusión. La imaginación y la ilusión, sentimientos ambos que germinan en la mente y el corazón de las personas, y que se pueden vincular al imaginario utópico:

- (26) [L]a tempestad es el prototipo de drama romántico en su estado puro [...] es el nacimiento de la imaginación. He intentado distinguirlo anteriormente con el término ilusión y he intentado

---

<sup>110</sup> La DRAE define “utopía” como sigue: «Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano». De su origen, el diccionario dice: «Del latín moderno *Utopia*, isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto, definición descrita por Tomás Moro en 1516». Interesante descripción al incluir el concepto de “isla”. Según la etimología, la palabra fue, efectivamente, inventada por Thomas More (influenciado por los relatos que llegaban del “Nuevo Mundo”) para denominar a la isla ideal de su obra *Utopia* (1516). El vocablo fue construido juntando dos palabras griegas “ou” (no) y “topos” (lugar), otorgándole el significado de “lugar que no existe”. González Ortega añade que la palabra puede tener «una acepción etimológica doble y correlativa: “ou-topía” (en ningún lugar) y “eu-topía (el buen lugar), el estado perfecto (2006: 135).

<sup>111</sup> La obra *Pyramiden* tiene un interés menor en este trabajo, con lo cual, la mencionaré sólo al principio del estudio comparativo.

<sup>112</sup> Se cree que Shakespeare (1564-1616) la escribió en los años 1610-1611.

<sup>113</sup> Relato medieval que consta de cuatro libros de diversos autores: <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/shakespeare/tempestad.htm> (2016).

ilustrar sus cualidades y carácter refiriendo a nuestro estado mental cuando soñamos (Coleridge, 1907: nota 66, pág. 76; “traducción mía”).

La obra de Shakespeare tiene, indudablemente, ingredientes similares y reconocibles en *La Isla de Restrepo* que mostraré más adelante en esta sección.

Posteriormente, en 1719, Daniel Defoe publica su primera obra ficcional con el título de *Robinson Crusoe*, traducido al español con *Vida y extraordinarias y portentosas aventuras de Robinsón Crusoe de York*.<sup>114</sup> El personaje principal naufraga en una isla y crea una nación-estado ideal o idealizada en el que permanecerá 28 años. El estado emocional y vital que experimenta el personaje de Robinsón, con total libertad de expresión, con plena entrega a la imaginación, así como a la subjetividad como individuo solitario y su idealización de la naturaleza, remite esta obra al cosmos literario de las narrativas utópicas.

Por su parte, el autor y erudito noruego Kjartan Fløgstad publicó en 2007 el ensayo *La pirámide: retrato de una utopía abandonada*.<sup>115</sup> En sus páginas, Fløgstad mezcla la crónica y la novela ficcional. El tono, lenguaje y argumento que recorren este documental gráfico-literario es sumamente filosófico y político, y toma como eje central el constructivismo revolucionario de la Unión Soviética. Se trata de un retrato del enclave ruso de la “pirámide” que se ubica en el archipiélago noruego de Svalbard. Las autoridades soviéticas de la época (1950-1960) (re)clamaron su existencia como la sociedad comunista ideal. En tal “sociedad socialista perfecta” todo era gratis: la guardería, el colegio, el hospital altamente sofisticado y equipado, el alojamiento en bloques modernos de cuatro plantas dotados de calefacción central, el caviar rojo y negro, los invernaderos con verduras frescas para alimentar a la población, la piscina cubierta y climatizada, la biblioteca literaria y musical, el “palacio” de eventos, las cuadras o despensas dotadas con gallinas, vacas y cerdos, y el busto de Lenin arraigado en la plaza de la revolución, custodiando la avenida acerada y llena de flores. Una ciudad erigida como expresión tardía de la “planificación soviética” y vanguardia utópica. La ciudad fue abandonada repentinamente y para siempre el invierno de 1996.

---

<sup>114</sup> El título original completo era: *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With an Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates*. El escritor inglés Daniel Foe, más conocido bajo el pseudónimo de Defoe, (1660-1731) se basó en un hecho real. Es probable que se inspirara en el naufragio (o abandono) del marinero escocés Alexander Selkirk en la isla Más a Tierra (una isla del archipiélago Juan Fernández) en el pacífico.

<sup>115</sup> Fløgstad edita en Noruega el libro con el título original de *Pyramiden: portrett av ein forlaten utopi*.

Tras presentar en esta sección tres obras que se enmarcan en la llamada “narrativa utópica de descubrimiento”, o sólo “narrativa utópica”, surge la siguiente pregunta: ¿Qué tienen en común todas estas obras con *La isla de la pasión* y qué las diferencia?

Las semejanzas son numerosas e interesantes. Lo primero que salta a la vista es el espacio, el emplazamiento. Se trata siempre de una isla, lugar predilecto para narrar las aventuras y vidas utópicas de sus personajes. Basta recordar otras obras famosas para comprobar esta realidad.<sup>116</sup> La trama de *La tempestad*, de *Robinson Crusoe*, de *La pirámide* y de *La isla de la pasión* transcurre en una isla cuyos acontecimientos trágicos marcan el destino de sus personajes, así como el posterior ostracismo histórico de la propia isla, que desaparece en el olvido tras ser abandonada por sus pobladores. En *La tempestad*, el duque de Milán vuelve a Nápoles, Robinsón Crusoe retorna a Inglaterra, los supervivientes de *La Isla* regresan a México, y la antigua Unión Soviética vacía el poblado de *La pirámide*, dejando atrás una ciudad fantasma. Los protagonistas de estas historias, los cimarrones, son personajes –fracasados, perdedores y antihéroes– abandonados o condenados a sobrevivir en una isla desierta, por su mala vida, por un crimen, por castigo o simplemente por encontrarse al margen de la sociedad establecida.<sup>117</sup> Presentaré, en primer lugar, el caso de Ramón Arnaud en *La Isla*:

- (27) [...] Ramón se dio cuenta de que se sentía ofendido, lastimado, solo como un perro [...] lo habían abandonado a su suerte en el último sitio que escogería si le dieran la libertad de hacerlo.

En este momento, en el muelle de Clipperton, el castigo adquiriría la forma de una antigua y perdida palabra en inglés, derivada del español [...] *maroon*, degeneración de *cimarron* –a su vez derivado de “cimarrón”– [...] designaba la pena capital que los piratas ingleses del Caribe aplicaban a los traidores: los abandonaban en un islote desierto, en la mitad del mar, sin otra cosa que unas gotas de agua en una botella y una pistola, cargada con una bala, para cuando el suplicio y la agonía se hicieran insoportables (*IP*: 79-80).

En *La tempestad*, Próspero, legítimo duque de Milán, se ve desposeído de su título por su hermano Antonio quien le confina a una isla desierta con su hija Miranda. Robinson Crusoe, que escapa de su propia esclavitud, alcanza como náufrago una isla,

---

<sup>116</sup> La trilogía del novelista francés Jules Verne *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Los hijos del capitán Grant* y *La isla misteriosa* (1866-1875), unida por los mismos elementos narrativos y un mismo escenario, una isla desierta, *La isla del tesoro*, del autor escocés Robert Louis Stevenson, *El Robinson suizo*, del escritor suizo Johann David Wyss, inspirada en el *Robinson Crusoe* de Defoe y *El señor de las moscas* del inglés William Golding.

<sup>117</sup> Los marineros, en los siglos XVIII y XIX, que eran abandonados a su suerte en alguna isla desierta llevaban el nombre en inglés de *maroon*, como el título del segundo gran-segundo de *La Isla*.

aparentemente, desierta. En *La pirámide*, el joven carpintero soviético Isa Iljasov abandona su ciudad natal de Volgogrado y emprende el rumbo hacia el archipiélago de Spitzbergen, donde se ubica la ciudad “perfecta” de Pirámide, para vivir la utopía socialista.<sup>118</sup> Una vez arribados y asentados en sus respectivas islas, Próspero, Robinsón y Ramón padecen una conversión mental y existencialista que les lleva a superar todas las adversidades que se les presenta: la soledad, las enfermedades, los enfrentamientos, las catástrofes meteorológicas y medioambientales. Asimismo, estos figuradamente antihéroes experimentan algún tipo de ascenso en sus nuevas vidas y se erigen como gobernadores de sus respectivas islas: En *La tempestad*, Próspero domina y dirige la isla y sus isleños con ayuda de sus poderes sobrenaturales, Robinsón es único amo y señor de su isla, al margen de la tribu de caníbales que también moran en la isla, y Ramón es nombrado gobernador de *Clipperton*. En las tres obras aflora el sentimiento religioso, la comunión entre los protagonistas y el más allá. Próspero con sus poderes inmateriales (invisibilidad, fuerza y poderes mágicos), contraídos en la isla, se asemeja a un ente divino. Robinson Crusoe, gracias a su cristianización al rendirse a la cognición de Dios durante su estancia en la isla, empieza a prosperar y las cosas le van cada vez mejor. Lee la biblia y reza habitualmente, llegando incluso a cristianizar al personaje Viernes, otro náufrago y superviviente de la isla. Ramón, de educación católica, apostólica y romana, heredada de sus padres franceses y de la colonización española de México, como todo “Jefe de Estado” de un estado confesional, es portavoz y conductor religioso en *Clipperton*. La fe cristiana y las ganas de vivir ayudan a la supervivencia de los últimos moradores de *Clipperton*. Tanto la obra de Shakespeare como la novela de Defoe se encuadran en el movimiento romántico, a su vez que pertenecen a la corriente naturalista y de la ilustración. Considero que Restrepo recrea en *La Isla* texturas y ambientes literarios de las tres escuelas indicadas, pero desde una perspectiva crítica, que corresponde a una autora contemporánea del siglo XXI. Las tres obras comparten finalmente el fenómeno meteorológico de las tormentas. En *La tempestad* y en *La Isla*, la terrible tormenta simboliza un elemento narrativo. Coleridge aclara que, en la obra dramática de Shakespeare, la tempestad es representada como un “bullicio”, cuyos [v]erdaderos horrores son abstractos (Coleridge, 1907: nota 66, p. 77; “traducción mía”) Es una referencia puramente poética; mientras que, en *La Isla*, el asolamiento es

---

<sup>118</sup> A partir de aquí, dejaré fuera del análisis comparativo la obra *Pyramiden* hasta la sección 3.3.

manifiesto y palpable. En *Robinson Crusoe*, las tormentas se limitan a ser lo que son, fenómenos climatológicos.

*Robinson Crusoe* y *La Isla* comparten varios aspectos que merecen ser analizados e interpretados aquí. En ambas obras están presentes temas como el racismo, el esclavismo y la colonización cultural. *Robinson Crusoe*, considerada una novela de aventuras acorde con su tiempo (siglo XVIII) y la filosofía imperante de la sociedad inglesa de aquella época, no fue criticada por su contenido controvertido hasta mucho más tarde. Daniel Defoe no denunciaba en su novela, al menos no parece ser consciente de ello, las cuestiones raciales y de dominación por parte de la Europa blanca, culta y cristiana. Laura Restrepo, por su parte, sí revela en su novela las relaciones de dominación de la clase hegemónica sobre la clase subalterna, tanto en su descripción de México en tiempos de la Revolución, como cuando representa la pequeña sociedad que se instaura en *Clipperton*.<sup>119</sup> En *Robinson Crusoe*, Robinsón es el señor y su doméstico es Viernes. En *La Isla*, Ramón es el señor y Victoriano representa su lacayo, aunque indirectamente como se verá en el análisis que hago en el capítulo 4.

Los comentarios comparativos hechos sobre las obras de Shakespeare, Defoe, Fløgstad y Restrepo me llevan a afirmar que las utopías parecen verse siempre abocadas al fracaso. No obstante, existen algunos elementos que convergen en las cuatro novelas y que pueden explicar las razones de tal fracaso. Las desgracias, los infortunios y los contratiempos remueven las conciencias y sacan a la superficie lo peor que anida en el corazón de protagonistas de tales tragedias. A juzgar por el carácter de los personajes, así como el proceso mental y emocional que padecen a lo largo de su cautiverio involuntario en la isla, van tomando fuerza y presencia la codicia, las conductas irracionales y los comportamientos viscerales.<sup>120</sup>

En *La Isla*, la utopía inicial, los sueños de una vida maravillosa, serena y armónica va cediendo terreno y espacio a la desesperación que desemboca en locura y delirios colectivos, una situación extrema en la cual la gente pierde las formas, el civismo y la poca cordura que les queda. La codicia es, sin duda, otro “vicio” que corrompe al hombre y que le aleja del raciocinio y la pretendida y supuesta búsqueda y realización de un *modus vivendi* que se acerque al ideal utópico.

---

<sup>119</sup> Profundizo en todas estas cuestiones en el capítulo 4.

<sup>120</sup> Samuel Coleridge analiza así la evolución intelectual y afectiva de los personajes en *La tempestad*: [E]n esta obra, están admirablemente perfilados y proyectados los vicios que, por lo general, van acompañados de un grado bajo de civilización (Coleridge, 1907: notas 65-69; “traducción mía”).

Tras este breve examen historiográfico-ficcional y comparativo de *La Isla*, *La tempestad*, *Robinson Crusoe* y *La pirámide*, llamadas aquí “narrativas utópicas de descubrimiento”, paso ahora a analizar si se puede considerar la novela *La isla de la pasión* de Laura Restrepo una novela utópica o distópica.

### 3.3. UTOPIÁS Y DISTOPÍAS: *LA ISLA DE LA PASIÓN*, UNA NOVELA UTÓPICA O DISTÓPICA.

La *distopía* se distingue de la *utopía* por ser su antítesis, en otras palabras, es antiutópica. Una sociedad distópica es una sociedad ficticia, pero, al contrario de la utópica, es indeseada por ser negativa y perniciosa para sus ciudadanos o pobladores.<sup>121</sup>

La palabra “utopía” aparece sólo una vez en toda la novela de Laura Restrepo, en uno de los paratextos iniciales, concretamente, en el prólogo que inicia el primer gran-segmento *Clipperton*: «Ilusión a veces y otras veces pesadilla, la isla no es más que eso: sueño. Utopía.» (IP: 17). Surgen inmediatamente una serie de preguntas. ¿Qué razones tiene Restrepo para no hacer más uso del vocablo “utopía” a lo largo de su relato? A tenor de mi análisis (cfr. sección 3.2.) *La Isla* posee, aparentemente, todos los ingredientes para ser calificada como una narración de connotaciones utópicas, por su espacio (una isla) y por los sueños “utópicos” de sus pobladores, de crear una pequeña población o comunidad de vocación sostenible y duradera en el tiempo (cfr. sección 2.1.1.). Sin embargo, el desenlace de la historia es trágico e irreversible: la mayoría de los habitantes de la isla fallece en circunstancias que se pueden calificar de apocalípticas y la isla se deshabita. *La Isla* y su relato ya no invocan la “utopía” inicial, sino que simbolizan la “distopía”, la antítesis de la utopía; el fracaso, los sueños rotos, la oscuridad y el pesimismo. La narradora de Restrepo deja constancia de ello en esa frase final y lapidaria, y muestra la dicotomía utopía-distopía: «ilusión a veces y otras veces pesadilla», donde la “ilusión” representa la utopía y la “pesadilla” encarna la distopía. La narradora nos dice que la isla pudo haber sido algo maravilloso, pero quedó en nada, en sólo un sueño irrealizable.

Aun así, la protagonista Alicia recuerda, antes de abandonar por última vez un *Clipperton* arrasado y vacío, la primera ilusión utópica, creada y alimentada durante su estancia en la isla:

---

<sup>121</sup> La RAE define la distopía como «la representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana» (DRAE: 2016).

- (28) Se despidió de las invisibles casas de madera con balcones frescos donde resonaban diálogos de amor que su memoria podía repetir enteros [...] de los cálices magníficos que los piratas ingleses enterraron después de profanarlos con ron de Jamaica [...] de los manteles y sábanas bordados con primor en vísperas de la boda; de las paredes protectoras contra la furia de los vendavales [...] del colchón de lana de borrego donde fueron engendrados y traídos al mundo sus hijos. De la risa seductora de Secundino Ángel Cardona y de la batalla heroica y violenta que su esposo, el capitán Ramón Arnaud, había librado contra nadie, hasta entregar su vida (IP: 329).

La autora Laura Restrepo separa sintácticamente el vocablo “sueño” de la palabra “Utopía”. Interpreto esa elección escritural como una propuesta literaria para el lector, una propuesta que esgrime, de nuevo, la ambigüedad, pues aparece, como ya he comentado, al inicio de la novela y obliga al lector a reflexionar sobre si *La Isla* es un relato ficcional o historiográfico (cfr. secciones 3.1. y 3.1.2).

La segunda lectura que hago del “aislamiento” sintáctico del vocablo “Utopía” tiene, en mi opinión, dos vertientes. En primer lugar, el sustantivo “Utopía” puede significar el estado utópico de la isla de la pasión. Se podría adjetivar y considerar “Utopía” como el adjetivo calificativo del sustantivo “sueño”, es decir: la historia acaecida en la isla de la pasión, no fue más que un sueño utópico. En segundo lugar, el sustantivo “Utopía” puede interpretarse, siguiendo mi línea argumental, como el nombre propio de la isla de la pasión: ese lugar perdido en el Océano Pacífico llamado “Utopía”, lo cual le da más fuerza y más presencia, llegando, la autora real Laura Restrepo, a personificar la isla de la pasión y otorgarle un lugar como otro personaje más de la novela.

En cuanto al aspecto de “utopía” de *La Isla*, encuentro una similitud con *La tempestad*, de William Shakespeare, y con *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (cfr. sección 3.2.). Hasta el tercer gran-segmento (El último hombre) de la novela de Restrepo, la narración de *La Isla* vislumbra todavía cierto optimismo, cierta ilusión utópica. Las tres novelas se cimientan en un sueño futuro lleno de optimismo. Sin embargo, el final de *La Isla* es bien distinto al de las mencionadas novelas, y se diferencia claramente de ellas. Los personajes principales de *La tempestad* y *Robinson Crusoe* vuelven a la “civilización”, felices y dichosos de haber vivido una experiencia única y utópica. En el sentido distópico, existe un parecido más evidente entre *La Isla* y *La pirámide*, de Kjartan Fløgstad (cfr. sección 3.2.). Ambas novelas toman como punto

de partida la ilusión creada por un sueño utópico de una vida mejor, y ambos relatos desembocan en ilusiones rotas, y la utopía inicial se convierte en una distopía.

Siguiendo mi razonamiento, concluyo que *La Isla* es una novela distópica, basada en una utopía en su génesis pero que desemboca en un trágico final, tanto a nivel ficcional (la novela *la isla de la pasión*), como historiográfico (la historia real de *Clipperton*). Una vez leída *La isla de la pasión*, el lector entiende el verdadero significado de la frase «Ilusión a veces y otras veces pesadilla, la isla no es más que eso: sueño. Utopía.»

## Capítulo 4

### *LA ISLA DE LA PASIÓN UNA LECTURA DECOLONIAL*

#### 4.0. INTRODUCCIÓN

Además de artículos y ensayos, producidos por algunos de los pensadores de la Inflexión Decolonial, la teoría se asienta en dos obras fundamentales que representan entre ambas lo que podríamos llamar una declaración de intenciones y un decálogo de los Estudios Decoloniales. La obra *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, de los autores Eduardo Restrepo y Axel Rojas (2010) y el libro *1492, El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del “mito de la Modernidad*, de Enrique Dussel (1994).

La teoría decolonial, o esa Inflexión Decolonial de la historia americana, le da un vuelco de ciento ochenta grados a gran parte de lo que hemos conocido hasta ahora como la «Historia Universal» e «Historia de América». No se trata de un ejercicio de obliteración de la Historia latinoamericana de los libros de historia, sino de un cuestionamiento y replanteamiento de los hechos históricos. La teoría cuestiona todos los sucesos ocurridos desde la llegada de Cristóbal Colón, desde el punto de vista historiográfico, literario y filosófico, y pone en cuestión hasta el propio concepto de América como continente “nuevo”. La Inflexión Decolonial ha dado voz al “otro” y reinterpreta la historia y la literatura del continente americano a partir de sus propias premisas, es decir, una historia y una literatura que nacen en América y que salen en dirección a Europa y al mundo, chocando frontalmente con la visión y los planteamientos eurocentristas que viajaron y se trasladaron de Europa a América desde 1492.<sup>122</sup> Por lo tanto, como mencioné al final de la sección 1.4.1., la teoría pretende desplazar el locus de enunciación del primer mundo –Europa– al tercer mundo –América Latina (Mignolo: 2005).

El pensamiento crítico es, desde la perspectiva decolonial, el que nace en América, no se origina en el eurocentrismo. El investigador y sociólogo colombiano, Orlando Fals Borda, apuntala que «el eurocentrismo impide a Europa comprender no sólo las

---

<sup>122</sup> «La teoría poscolonial, o los estudios poscoloniales, se refieren a la experiencia colonial como estructurante tanto del colonizado como del colonizador» (Restrepo & Rojas, 2010: 23), experiencia no sólo del pasado, sino que tiene vigencia en nuestros días.

realidades ubicadas más allá de sus fronteras, sino su propia realidad».<sup>123</sup> En cuanto al *etnocentrismo* y el *sociocentrismo*, consecuencias filosóficas del *eurocentrismo*, Eduardo Restrepo y Axel Rojas sugieren las siguientes definiciones:

- (29) El etnocentrismo es cuando se considera que los modos de vida y concepciones asociados a la formación cultural propia son intrínsecamente superiores a los de otras formaciones culturales.

El sociocentrismo supone una descalificación y el rechazo de las costumbres e ideologías de sectores sociales distintos a los que se pertenece por considerarlos descartados o de mal gusto (Restrepo & Rojas, 2010: 135).

Dussel habla también del «componente concomitante» del eurocentrismo que denomina como «falacia desarrollista» es decir, un mecanismo afín y consecuencia misma del eurocentrismo que pretendió educar a los amerindios y desarrollar sus sociedades ancestrales a la imagen y semejanza de la Europa renacentista.<sup>124</sup> Evidentemente absurdo, pues no se puede desarrollar algo o alguien que ya está desarrollado, imponiendo otros modelos socio-culturales europeos, salvo rompiendo o desmontando todas las estructuras autóctonas, ya sean sociales, culturales, filosóficas, políticas y económicas. Fue precisamente ésta la labor de Colonización realizada por los hispano-europeos en todo el continente americano, es decir, inferir en todas las estructuras y estamentos precolombinos. Dussel sigue desmontando premisas de la filosofía Hegeliana que declara que la historia universal se desplazaba del Oriente hacia el Occidente, acabando en Europa, y arguye que ese desplazamiento o desarrollo de la historia que va del Este hacia el Oeste es meramente «ideológico» y responde a un «momento constitutivo del eurocentrismo».<sup>125</sup> El establecimiento oportunista del eurocentrismo en las ciencias sociales y en la mentalidad europea, en general, llenó y sigue llenando cientos de páginas de historia en los manuales escolares de todos los continentes. Según nociones de filósofos como Hegel y Kant, Europa tenía la obligación moral de orquestar la evolución y el desarrollo intelectual y filosófico del “Nuevo Mundo”. Los indígenas, argumentaban los hispano-europeos, eran culpables de su inmadurez intelectual y necesitaban emanciparse, modernizarse.

Antes de proseguir, conviene distinguir, según la Inflexión Decolonial, entre dos nociones importantes e íntimamente ligadas al concepto de modernidad, que definiré

---

<sup>123</sup> Restrepo y Rojas citan a Orlando Fals Borda en su libro (2010: 51).

<sup>124</sup> (Dussel, 1994: 13).

<sup>125</sup> *Ibid.*, pág. 15.

más adelante y, por extensión, al decolonialismo, me refiero a la relación dialéctica entre “colonialismo” y “colonialidad”.<sup>126</sup> El colonialismo trata sobre el establecimiento del europeo en América y su posterior explotación humana y material de dicho continente, y en beneficio exclusivamente propio y de su país y continente de origen; mientras que la colonialidad es el resultado de la colonización, un modelo de dominación socio-económico-político-cultural que se inició con la Conquista y que persiste hasta nuestros días.<sup>127</sup> Tras estas aclaraciones, paso a presentar los conceptos centrales de la Inflexión Decolonial que relacionaré con el análisis de *La isla de la pasión*.

Como ya anticipé al principio de esta tesis (cfr. nota 3), el uso que hago en este trabajo del concepto *poscolonialismo* no nace de la teoría que lleva el mismo nombre, sino que se refiere al periodo de tiempo que se inicia tras la independización de los últimos estados latinoamericanos colonizados por España, en 1824 (la batalla de Ayacucho), y que llega hasta nuestros días. Analizo, a continuación, ambas vertientes para diferenciar y definir con claridad el concepto de *poscolonialismo* que relaciono con *La isla de la pasión*, desde la perspectiva de la teoría decolonial.

Por un lado, está el *poscolonialismo* o “teoría poscolonial” que se puede definir como el legado que dejó la colonización, por parte de Portugal y España en el siglo XVI y, posteriormente, por parte de Francia, Bélgica, Holanda, Italia e Inglaterra en el siglo XIX.<sup>128</sup> Ese legado está contenido en todo el material producido sobre las relaciones de poder de los países colonizadores y los países colonizados, englobados dentro de la teoría poscolonial. Esta teoría intenta construir una identidad propia que quiere desligarse de la cultura de los colonizadores pero que está irremediamente influenciada por esta. La definición que ofrece el diccionario de la Real Academia Española sobre el concepto de “neocolonialismo” me sirve como punto de partida para aclarar el concepto de *poscolonialismo*, como período de tiempo histórico, a la luz de la

---

<sup>126</sup> (Restrepo & Rojas, 2010: 15-16). La enciclopedia Espasa ofrece asimismo una interpretación interesante de la noción “colonialismo”: *Teoría que defiende la expansión imperialista de un país con el objetivo de poder extender o conservar su dominio en otras áreas. O aun: El colonialismo se basa en una doctrina sociopolítica que justifica la supremacía de una sociedad sobre otra, considerada inferior.* (www.enciclopediaspasa.com). Colonialidad no aparece como noción, ni en la enciclopedia española ni en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

<sup>127</sup> La dominación bajo sus múltiples facetas, ejercida primero por España y luego por Portugal, Holanda, Francia, Inglaterra, EE.UU., Alemania y Japón (Dussel, 1994: 146, 148) desde el siglo XV hasta la actualidad. No obstante, no debemos confundir estos dos conceptos en términos analíticos (Restrepo, Rojas 2010: 16).

<sup>128</sup> El crítico y teórico palestino Edward Said fue el mayor exponente de la teoría poscolonial, con su obra *Orientalismo*.

teoría decolonial.<sup>129</sup> El neocolonialismo es predominantemente una influencia ejercida por antiguas potencias colonizadoras como, por ejemplo, Inglaterra y Francia sobre países de la *Commonwealth* y países francófonos, respectivamente.<sup>130</sup> Esa influencia tiene sus inicios tras la independencia de los países colonizados. Con relación, precisamente, a esa mencionada “influencia” está, por tanto, el concepto de “poscolonialismo” que utilizo en esta tesis y que desarrollo a lo largo de este capítulo 4 (cfr. notas 3 y 132). Éste concepto de *poscolonialismo* se puede explicar del siguiente modo: tras el colapso colonial a principios del siglo XIX y la emancipación de la sociedad americana colonizada, de la que surgen una veintena de nuevas repúblicas, tanto Inglaterra como Francia intentan y consiguen, hasta un cierto grado, tener influencia en la vida socio-económica y política de dichas repúblicas. Algo que no ocurre en la misma medida con España y Portugal y sus antiguas colonias.<sup>131</sup> Las potencias de la península ibérica no consiguieron desarrollar un neocolonialismo eficaz sobre sus antiguas colonias, porque estas metrópolis sur-europeas se encontraban entonces en una fase de subdesarrollo o de «dependencia histórico-estructural», con relación al norte de Europa, primero, y de EE.UU. después (Quijano, 2014: 818, 819).

- (30) Una característica fundamental de la colonialidad es que permanece, aunque el sistema colonialista haya culminado, y sigue funcionando como un esquema mental que justifica y legitima las desigualdades entre las sociedades en el sistema moderno mundial (Restrepo & Rojas, 2010: 74).

En otras palabras, aunque el colonialismo acabó, fundamentalmente en el momento de independizarse los propios estados latinoamericanos en el siglo XIX, la

---

<sup>129</sup> “Predominio e influencia determinantes, especialmente en el campo de la economía, por parte de antiguas potencias coloniales, naciones poderosas y empresas internacionales sobre países descolonizados o en vías de desarrollo” (DRAE: 23ª edición).

<sup>130</sup> Los países de la *Commonwealth* representan antiguas colonias británicas, hoy en día emancipadas de la corona, pero con cierta vinculación socio-económica, además de la política, ya que la reina de Inglaterra sigue siendo el Jefe de los estados que conforman ese conglomerado del “bienestar común”. En cuanto a los países francófonos, me refiero a aquellos países independizados de Francia como son algunos países del Magreb, del Sáhel, países subsaharianos, así como algunas islas del pacífico, del caribe y Quebec, por nombrar algunos. Estas dos pretéritas potencias imperiales recuperaron y siguieron ejerciendo su influencia aún tras la independencia declarada de aquellos países.

<sup>131</sup> No obstante, se puede debatir sobre la cuestión de si España lleva intentando, precisamente, recobrar cierto protagonismo en las últimas décadas, esencialmente económico, pero también cultural, sobre sus anteriores colonias latinoamericanas. Sin entrar en profundidad, mencionaré algunas grandes empresas españolas como son Iberdrola, Repsol, Banco Santander, BBVA y Telefónica, muy implantadas en varios estados latinoamericanos que, a pesar de haber encontrado en aquel continente su mejor mercado económico, han visto en los últimos años cómo algunos países americanos –Venezuela y Bolivia– han ido recuperando la explotación de sus recursos naturales y el control de la economía, a manos de dichas multinacionales, nacionalizando las empresas hermanas o filiales.

“colonialidad” como modelo de dominación socio-económico-político-cultural, es decir, el *poscolonialismo* como período de tiempo, ha perdurado desde el siglo XIX hasta nuestros días. Esa dominación fue ejercida como un proceso en el cual se construyó y se cimentó un modelo de pensamiento hegemónico (eurocéntrico) y que se implantó en las colonias, habitadas por indígenas, criollos, mestizos, y mulatos, en definitiva, latinoamericanos:

- (31) La inflexión decolonial puede ser entendida de un modo amplio como el conjunto de los pensamientos críticos sobre el lado oscuro de la “modernidad” producidos desde los colonizados, los oprimidos, los “otros” que buscan transformar no sólo el contenido sino los términos-condiciones en los cuales se ha reproducido el eurocentrismo y la colonialidad en el sistema mundo inferiorizando seres humanos *colonialidad del ser*, marginalizando e invisibilizando sistemas de conocimiento *colonialidad del saber* y jerarquizando grupos humanos y lugares en un patrón de poder global para su explotación en aras de la acumulación ampliada del capital *colonialidad del poder* (Restrepo & Rojas, 2010: 37-38, “las cursivas son mías”).

Tres de las líneas constitutivas o antecedentes de la Inflexión Decolonial son: «la pedagogía del oprimido», «la filosofía de la liberación» y «la teoría de la dependencia». <sup>132</sup> Se plantea la Inflexión Decolonial como un proyecto intercultural desde la subalternidad, en el que se llama a resistir y a subvertir el orden colonial, en el que las prácticas, los saberes y los poderes se deben analizar de y desde la diferencia colonial, y en el que se apuesta por la construcción de otro mundo posible, un mundo en el que no existan opresores ni oprimidos, en definitiva, la idea de un mundo sin hegemonía ni subalternidad.

Basándome en los comentarios hechos en el capítulo 1 (cfr. sección 1.4.1.), procederé en las secciones 4.1, 4.2. y 4.3. a relacionar el análisis de *La Isla* con los conceptos de “otredad”, “paradigma otro”, “modernidad-colonialidad”, “colonialismo”, “poscolonialismo”, “eurocentrismo”, “pensamiento fronterizo”, “la colonialidad del ser”, “la colonialidad del saber” y “la colonialidad del poder”. Haré especial énfasis en la “colonialidad del poder” porque este concepto engloba a los demás.

---

<sup>132</sup> Mapa sugerido por John Beverley en su artículo *Subalternidad, Modernidad y Hegemonía* (2001: 59): Campo de los Estudios Culturales Latinoamericanos ⇒ Las cuatro escuelas: 1) *Los estudios sobre prácticas y políticas culturales* 2) *La crítica cultural* (deconstructivista y neofrankfurtiana) 3) *Los estudios subalternos* y 4) *Los estudios poscoloniales* ⇒ Algunas corrientes adscritas a los estudios poscoloniales: 1) *La teoría posestructuralista* 2) *La teoría posmodernista* 3) *La crítica neomarxista* y 4) *La teoría decolonial*.

#### 4.1. LA MODERNIDAD-COLONIALIDAD Y EL POSCOLONIALISMO-DECOLONIALIDAD EN *LA ISLA DE LA PASIÓN*

Dussel afirma que la *modernidad* nace como concepto a partir de 1492, cuando el europeo “descubre” al otro “amerindio”. El conquistador español y portugués representan la modernidad ante el indígena, el “otro”, al que quieren “emancipar”, inculcándole la fe católica, así como los usos y costumbres renacentistas. Una violenta inferencia en la idiosincrasia latinoamericana. Como dice Grosfoguel, «la modernidad y la colonialidad constituyen las dos caras de una misma moneda» (2009: 21; “traducción mía”). La *decolonialidad*, en cambio, es «la construcción de un proyecto que implica asumir un lugar de exterioridad, con relación a la modernidad» (Restrepo & Rojas, 2010: 174). A través de la *decolonialidad*, los indígenas, subalternos, tratan de construir un modo de vivir y de ser distintos al de los europeos, hegemónicos. El conjunto de argumentos que he expuesto hasta ahora acerca del eurocentrismo, me lleva a reflexionar sobre la modernidad y relacionarlos entre sí, a tenor de las siguientes afirmaciones:

- (32) La modernidad no surge en los siglos XVII y XVIII con procesos como la Ilustración, la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, sino que debe ser pensada mucho más atrás en los siglos XV y XVI asociada a la constitución del sistema mundo moderno (Restrepo & Rojas, 2010: 17).

1492 fue el inicio de la Modernidad; de la mundialidad como “Centro” de Europa; de la constitución como “periferia de América Latina, África y Asia (Dussel, 1994: 167).

El grupo de pensadores de la modernidad-colonialidad, del que forma parte Dussel, nos propone dos lecturas del concepto modernidad. La primera tiene un *contenido primario y positivo conceptual* –la modernidad como emancipación racional (Dussel 1994: 175), es decir una visión eurocentrista del “desarrollo” para alcanzar la modernidad. La otra tiene *un contenido secundario y negativo mítico* –la modernidad como apología de la violencia irrazonable, una visión decolonialista de la modernidad.<sup>133</sup> La guerra “justa” o “justificada” que emprenden los europeos para cristianizar, emancipar y desarrollar a los pueblos amerindios ha provocado, y sigue provocando, un auténtico holocausto en nombre de la modernidad.<sup>134</sup> Ese mito de la

---

<sup>133</sup> (Dussel 1994: 175).

<sup>134</sup> Dussel habla del primer gran holocausto de la historia, siendo el segundo la trata y esclavitud de los africanos (durante el triángulo comercial) y el tercero corresponde a la exterminación de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial (Dussel: 1994).

modernidad lleva por tanto implícito el *mito sacrificial*: «El bárbaro tiene la culpa al oponerse al proceso civilizador». <sup>135</sup> La modernidad es, por consiguiente, inocente y emancipadora de ese sacrificio de la matanza de sus propias víctimas. El pensamiento decolonial aclara que es necesario negar el mito de la modernidad y ofrece la alternativa de la *Trans-modernidad* como superación de la modernidad. <sup>136</sup> La Inflexión Decolonial refuerza la idea de dualidad o sincretismo entre los eurocéntricos y “los otros” que desemboca en la transmodernidad: «No hay modernidad sin colonialidad, la colonialidad supone a la modernidad y la relación entre ambas es de co-constitución: no puede existir una sin la otra» (Restrepo & Rojas, 2010: 17). Según Walter D. Mignolo: «El trasfondo (y la cara oculta) de la modernidad era la colonialidad» (2001: 39). <sup>137</sup>

A modo de síntesis diré que la *modernidad* (eurocéntrica), mediante su cara oculta, la *colonialidad* (colonización), descubre al “otro” en América y surge el concepto de *otredad*, que define la condición epistémica y filosófica del “otro” indígena, colonizado. <sup>138</sup> La experiencia dolorosa de la *colonialidad* fuerza el surgimiento liberador del “otro” que desde su locus de enunciación y perspectiva (pensamiento fronterizo) crea y construye un pensamiento crítico al *eurocentrismo* y a la *modernidad* europea, antagónicos al *eurocentrismo* y sus subcategorías, el *etnocentrismo* y el *sociocentrismo*.

Los filósofos y políticos del Renacimiento y de la Ilustración se basaban en tres aspectos fundamentales para diferenciar al hombre civilizado del hombre salvaje: la fe cristiana, hablar un idioma europeo, así como vestir y calzar al modo europeo. Todo aquel que estuviera en posesión de estas tres “virtudes” podía considerarse civilizado y, por tanto, “moderno”. Los indígenas seguirían siendo “salvajes” de no adoptar las mencionadas costumbres y creencias y, por consiguiente, no disfrutarían de la *modernidad*. La *colonialidad* es el resultado de la colonización, un modelo de dominación socio-económico-político-cultural que perduró tras finalizar la colonización

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, pág. 176.

<sup>136</sup> La transmodernidad es un proyecto mundial de liberación (Dussel 1994: 177). Podríamos decir que la modernidad, desde el punto de vista eurocéntrico y la modernidad subsumida vista por el “otro”, convergen y confluyen en una transmodernidad (modernidad/alteridad) que debe mirar hacia el futuro de un modo justo y equitativo para ambas partes.

<sup>137</sup> Para Mignolo, la modernidad es una “narrativa”, una invención dialéctica y literaria europeas, que esconde otra cara, más oscura que es la colonialidad (Mignolo 2001: 39). Véase además su libro: *The Dark Side of Renaissance*.

<sup>138</sup> El colonialismo trata sobre el establecimiento del europeo en América y la posterior explotación humana y material de dicho continente por parte del mencionado europeo, y en beneficio exclusivamente propio y de su continente de origen. Mientras que la colonialidad es más el resultado de la colonización, un modelo de dominación socio-económico-político-cultural que se inició con la Conquista y que persiste hasta nuestros días.

de América –y que perdura hasta nuestros días– aun tras independizarse los estados latinoamericanos de sus colonizadores españoles. La *modernidad* enseñó a los hispano-europeos, mediante la colonización, cómo “emancipar” a los indígenas, por eso, la *colonialidad* es la consecuencia residual de la mencionada emancipación, que sigue influenciando y marcando las pautas eurocéntricas a seguir, por parte de los “no-modernos”, para que éstos puedan entrar a formar parte de la *modernidad*. Valgan los siguientes pasajes de *La Isla* para ilustrar lo dicho:

- (33) Vestía a imagen y semejanza del patrón de los chamulas, San Juan Bautista, según era la usanza bíblica de esas montañas, donde los santos imponían la moda. No sólo los chamulas iban por el mundo con los atavíos del Bautista; también los pedranos usaban a diario la capa, el morral y la túnica de San Pedro, y los huistecos el manto y los calzones bombachos del arcángel San Miguel.

Como su padre Rodolfo y su madre Gregoria, el niño Secundino era analfabeta y no hablaba el español.

Después marchó a Yucatán, a la guerra contra los indios mayas, insurreccionados contra la dominación blanca (*IP*: 129-131).

En la primera cita, la narradora-reportera de *La Isla* ironiza sobre lo grotesco e incómodo de la vestimenta y atuendos “cristianos” impuestos a los niños indígenas, acostumbrados a vestir una indumentaria más acorde con sus vidas y clima de la región en la que residen. La narradora nombra, a su vez, a tres santos católicos, inductados por los europeos mediante el acto de “cristianización”, que poco tienen que ver con las creencias indígenas, prohibidas por la fe hegemónica católica. Esa cristianización forzada, a modo de cisma religioso, que denuncia sutilmente la autora Laura Restrepo, empezó mediante la fuerza y la violencia, durante la Conquista y posterior *colonización*. Los hispano-europeos, practicando *la colonialidad del ser y del saber* (cfr. sección 4.3.) se encargaron de predicar la fe católica en todo el subcontinente latinoamericano hasta nuestros días, institucionalizando dicha creencia cristiana a nivel estatal, al igual que cualquier estado católico europeo.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> El franciscano español, Fray Bartolomé de las Casas, cronista de la Conquista y colonización de México, describe en su libro (1536) esa “cristianización” así: «A algunos [...] les pareciera cosa más conveniente o factible, que los infieles se sujetaran, primeramente, quisieran o no, al dominio del pueblo cristiano; y una vez sujetos, se les predicara la fe de manera ordenada. En este caso, los predicadores no los obligarían a creer, sino que los convencerían por medio de razones» Esa, aparentemente, cristianización “pacífica” la matiza el propio de las Casas en el siguiente párrafo: «Pero como ningún infiel, ni, sobre todo, los reyes infieles, querrían someterse voluntariamente al dominio de un pueblo

En la segunda cita, la narradora-reportera menciona que tanto Secundino como sus padres eran analfabetas. No cabe duda que en un entorno “indígena” no se considerarían a estas personas analfabetas, ya que hablarían un idioma indígena y conocerían todas las prácticas sociales de su tradición pre-hispánica. Pero en una sociedad “moderna” y “civilizada”, el hecho de no hablar el idioma del “yo” colonizador hispano-europeo relega a estas personas al grupo de los ignorantes que es necesario educar. La tercera cita cuenta que Secundino hizo la guerra contra los suyos, los de su raza, los indígenas, los “otros”. Ahora, que él mismo hablaba español, que había asimilado la fe católica y que se vestía como un europeo (militar), le tocaba “actuar” como los colonizadores, haciendo la guerra contra los indios maya que se negaban a dejarse dominar por el “yo” europeo. Las tres citas muestran, por un lado, la *modernidad* en forma de idioma, religión y usos sociales que el colonizador hispano-europeo quiere imponer al colonizado indígena pre-hispánico y, por otro lado, la *colonialidad* que sigue imponiendo la leyes y creencias eurocéntricas; la revuelta en Yucatán data de 1904 (IP: 31), es decir, ochenta y tres años después de la independencia de México (1821).

Esta última cita (la tercera) muestra, además, que la *modernidad* es la apología de la violencia, para avalar la guerra “justa” o “justiciera” que se llevaba a cabo contra los indígenas, para seguir cristianizándolos, emancipándolos y dominándolos (Dussel, 1994: 176). Las citas muestran además la orientación ideológica humanista y solidaria de la autora Laura Restrepo y su implicación a la hora de escribir *La isla de la pasión* con un importante componente historiográfico (cfr. sección 3.1.2.).

En suma, el “yo” colonizador hispano-europeo al “descubrir” al “otro” colonizado amerindio decide imponer su “modernidad” eurocéntrica y “emancipar” a aquel indígena salvaje, analfabeta y sin modales. Una vez independizada Latinoamérica de España y Portugal, perdura la *colonialidad* que seguirá y sigue enseñando e inculcando como modelo, a sus antiguas colonias, la filosofía y las creencias eurocéntricas, el período de tiempo que adscribo en esta tesis al *poscolonialismo*. El *colonialismo* engloba desde el establecimiento del europeo en América hasta la posterior explotación humana y material de dicho continente en beneficio exclusivamente propio del europeo y de su continente de origen. La *decolonialidad*, por su parte, se puede definir como el legado que dejaron en América los imperios europeos desde el siglo XVI hasta el siglo

---

cristiano [...] indudablemente, que sería menester llegar a la guerra». De las Casas se refiere aquí, entre otros, a Moctezuma, emperador Azteca, asesinado por los conquistadores españoles. Las citas del franciscano están recogidas en el libro de Dussel (1994: 80).

XIX. Es la respuesta al *colonialismo* en forma de rechazo y con la intención de crear en América una identidad propia que busca separarse y diferenciarse de la cultura eurocéntrica, aunque esté inevitablemente influenciada por esta. Es asimismo una consecuencia de la *colonialidad* que subyace en las sociedades latinoamericanas. Se puede relacionar, a su vez, la *decolonialidad* con los conceptos de *paradigma otro* y *pensamiento fronterizo*, que trato en la siguiente sección 4.2. El *eurocentrismo* es la génesis, la fuente y el motor de la *colonización*, de la *modernidad*, del *colonialismo* y de la *colonialidad* que estructura y alimenta todo lo que salió y sale de Europa en dirección a América.

#### **4.2. LA OTREDAD, EL PARADIGMA OTRO Y EL PENSAMIENTO FRONTERIZO ARTICULADOS A LA ISLA DE LA PASIÓN**

Filosóficamente hablando, el “otro” «constituye un concepto de tres componentes inseparables: mundo posible, rostro existente, lenguaje real o palabra», dice Deleuze, a la hora de definir la *otredad* (1993). En clave decolonial, «la exterioridad a la modernidad es ante todo una diferencia racializada, una otredad, que por antonomasia encarnan los oprimidos en general y los indios y negros en especial» (Restrepo & Rojas, 2010: 58). Por consiguiente, el “otro” es el indígena colonizado cuya condición filosófica y semántica pertenecen a la “otredad”, y se diferencia antagónicamente al “yo”, que representa al europeo colonizador.

El *paradigma otro*, según la definición que propone Walter Mignolo (2003), es toda crítica al eurocentrismo y a la modernidad europea, que proviene de la periferia europea.<sup>140</sup> El *paradigma otro*, esa crítica que surge desde la otredad, desde la conciencia del “otro”, entiende su propia historia, piensa y habla desde su diferencia colonial, desde su propia experiencia de colonizado, desde su propio locus de enunciación y no desde una perspectiva eurocentrada. Ese lugar y esa perspectiva, cuna y fuente del pensamiento crítico *paradigma otro*, lo define Mignolo como *pensamiento fronterizo*.<sup>141</sup> Nos debe ayudar a identificar el pensamiento que nace desde la

---

<sup>140</sup> Para esta tesis, me referiré a la periferia representada por América Latina, siendo las otras dos, África y Asia, de acuerdo con la visión e interpretación eurocéntricas. Oceanía no forma parte de esa periferia, a pesar de ser “vista” por españoles y portugueses en el siglo XVI, “redescubierta” por holandeses en el XVII y posteriormente colonizada por los británicos en el XVIII.

<sup>141</sup> Podría ser objeto de estudio analizar el pensamiento del desplazado en la literatura de frontera. «La idea de pensamiento fronterizo surgió para identificar el potencial de un pensamiento que surge desde la subalternidad colonial» (Mignolo 2003: 50). Podríamos extender el pensamiento de Mignolo al *subalterno nacional, intranacional y transnacional*, subyugado y dominado por las clases dominantes del país o de los países del entorno. Por ejemplo, los desplazados en Colombia por la guerrilla, los

subalternidad colonial (2003: 50).<sup>142</sup> Mignolo sintetiza el concepto de *paradigma otro* así:

- (34) El paradigma otro es, en última instancia, el pensamiento crítico y utopístico que se articula en todos aquellos lugares en los cuales la expansión imperial/colonial le negó la posibilidad de la razón, de pensamiento y de pensar futuro (Mignolo, 2003: 20).

En su libro, *Inflexión Decolonial* (2010), Eduardo Restrepo y Axel Rojas estudian el origen del paradigma otro, señalando que éste no surge sólo de la *subalternidad colonial* sino también de la *subalternidad imperial*. Mignolo profundiza en estas dos nociones, denominando “subalternos coloniales” a África, Asia meridional y América Latina (las periferias de Dussel) y “subalternos imperiales” al sur de Europa, que aún siguen siendo denominado geopolítica y geoeconómicamente por la cadena de países del Atlántico Norte (EE.UU., Reino Unido, Alemania y los países escandinavos).<sup>143</sup>

En cuanto al “pensamiento fronterizo”, Mignolo indica que dicho concepto surgió para «identificar el potencial de un pensamiento que nace de la subalternidad colonial» (2003: 50), y pone como ejemplo a los chicanos. En Europa podríamos hablar de la subalternidad imperial de los “latinos”, de países y habitantes del “antiguo bloque del Este”, de los “moros”, de los judíos, de los “pieds noirs”, de los no-instruidos, de los indigentes, de los desplazados y refugiados, etc. Es decir, todo lo que tenga connotaciones peyorativas en el paradigma o en el lenguaje del mundo «nor/centroeuro-americanocentrista». El concepto «fronterizo» habla de los lugares y perspectivas desde donde se piensa y desde donde se habla: el «Locus de enunciación» conceptualizado por

---

paramilitares (dominación por la fuerza), los desplazados palestinos, sirios (por la dominación religiosa, israelí y salafista) gitanos/romaníes en Europa, desplazados en sus propios países y lanzados como pelotas entre los estados europeos, etc. Otro punto común es la hibridación y el mestizaje, Mignolo dice que «el pensamiento fronterizo se distingue de formas parecidas como el mestizaje», desde el punto de vista del subalterno y teniendo en cuenta que la expresión “mestizaje” fue inventada por el poder (Europa). De alguna forma, el pensamiento fronterizo pertenece a aquel que tiene su propio espacio, que fue rechazado por el pensamiento moderno o “los modernos” y que se desplaza sin rumbo, desarraigado y apolitizado. Con razón lo llama Mignolo “utópico”, pues un mundo ideal sería un mundo solidario, diverso, plural en el que confluyeran la transmodernidad de Dussel con la pluri-versalidad de Mignolo.

<sup>142</sup> Afín a ese concepto, aparece la llamada “literatura de frontera”, *The Concept of Border Literature*. Las palabras claves de ese género literario son: frontera, hibridación, globalización e identidades. Ana María Hernando lo llama “El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de fronteras” (A.M. Hernando, *Revista de literaturas modernas* nº 34, 2004: 109-120).

<sup>143</sup> (Mignolo 2003: 58). Tanto Dussel como Mignolo, así como el resto de la comunidad de pensadores decolonialistas, ofrecen una visión del orden mundial puesto al día. Se habla ahora de un “eurocentrismo” centro y norte europeo, que excluye a los países mediterráneos, balcánicos y del Este, que se extiende al euro-americanismo, incluyendo a Norteamérica. Es además interesante comprobar hasta qué punto Dussel y Mignolo coinciden en las interpretaciones del otro, la modernidad y la colonialidad, no es casualidad que pertenezcan al mismo colectivo de pensadores.

Mignolo (2003).<sup>144</sup> Es decir, el enunciante (que perfectamente podría ser un desplazado o marginado) víctima del modernismo y superviviente de la colonialidad es ahora el sujeto activo de su “desarrollo” individual y colectivo. Ha pasado de ser un sujeto pasivo y víctima de la modernidad y del Centro a ser un sujeto activo y, a veces, hasta subversivo; a representar el paradigma otro que tiene y produce su propio pensamiento fronterizo. Ramón Grosfoguel sintetiza con una claridad meridiana las nociones y conceptos del “pensamiento fronterizo”: «Border thinking is not an anti-modern fundamentalism; it is a decolonial transmodern response of the subaltern to Eurocentric modernity» (Grosfoguel, 2009: 26).<sup>145</sup>

En *La isla de la pasión* existe una “frontera”, a veces clara y otras veces más sutil, entre los personajes de “cuna” europea o blanca y los personajes de ascendencia indígena. Me referiré en adelante sólo a los personajes principales, de relevancia, tanto en la novela como en mi análisis. Esa segregación no es sólo física sino también filosófica y cultural. Por un lado, están los personajes “blancos” como Ramón (de ascendencia francesa), Alicia (cuyo padre es de origen español) y el alemán Schultz (cfr. sección 2.1.1.). Por otro lado, están los personajes “negros” que representan el “otro” del blanco: salvo Ramón, Alicia y Schultz, todos los demás pobladores de *Clipperton* son de ascendencia indígena o africana (cfr. sección 2.1.1.). En clave decolonial, el “yo” en *La Isla* corresponde a la primera categoría, mientras que el “otro” refiere a los no-blancos, de la segunda categoría. Es una diferencia «racializada, una otredad que por antonomasia encarnan indios y negros» (Restrepo & Rojas, 2010: 58). Un claro ejemplo de esa “segregación” aflora en la descripción que hace la narradora-reportera de Cardona, que ya he descrito como uno de los personajes principales de la novela (cfr. sección 2.1.1.):

- (35) El niño Secundino Ángel nació el 1 de julio de 1887 en el estado de Chiapas, en las goteras de la ciudad de San Cristóbal, un enclave colonial que ejercía dominio sobre un extenso territorio indio. Sus casas, todas pintadas de azul en homenaje a la Virgen María, estaban ocupadas por licenciados y clérigos de raza blanca. En sus calles de piedra los indígenas comerciaban, se ofrecían a los enganchadores de mano de obra, se emborrachaban tomando el alcohol de éter hasta caer al suelo dormidos, o desmayados, o muertos. En medio del

---

<sup>144</sup> Agencia del discurso: el lugar desde el cual se piensa y se habla, es decir, el lugar desde el cual el enunciante produce la enunciación. Por locus de enunciación se entiende: «La ubicación geopolítica y cuerpo-político del sujeto que habla» (Grosfoguel 2006: 22), citado en Restrepo & Rojas, 2010: 141.

<sup>145</sup> Traducido por Eduardo Restrepo y Axel Rojas, en su libro (2010:167) como: «El pensamiento fronterizo no es un fundamentalismo antimoderno. Es una respuesta decolonial transmoderna de lo subalterno a la modernidad eurocéntrica» (cfr. nota 136).

montón de indios chamulas sentados entre el barro y el estiércol de la plaza, el niño Secundino era uno más [...] (IP: 129).

Cuando ese “otro” subalterno (indígena) piensa o habla críticamente del “yo” hegemónico (eurocéntrico), lo hace desde una posición, desde un punto de vista y en fin desde un lugar de enunciación, localizado en la frontera entre dos o más culturas: es decir, desde un *pensamiento fronterizo*. El “otro” no sólo vive, sino que piensa al margen, en la “frontera” virtual que le separa del “yo”. El *paradigma otro* sería la propia crítica al eurocentrismo y a la modernidad europea. Un ejemplo de ello, en *La Isla*, es cuando la narradora-omnisciente de Restrepo introduce una crítica sutil al *modus vivendi* europeo (hegemónico), adoptado por el indígena o colonizado (subalterno), haciendo referencia a unos regalos “exquisitos”, todos de proveniencia europea, como si fuera la panacea del bienestar y del saber vivir (*le savoir faire* y *le savoir vivre*) europeo, adoptado por la pareja protagonista: « [...] botellas de champaña francesa, amaretto de Saron, cajas de dátiles, aceite de oliva andaluz, frascos de cerezas marrasquino y enlatados de jamón danés» (IP: 98).

Para reivindicar la diversidad autóctona y auténtica del “otro”, del subalterno, como una crítica al “yo” descubridor, que forma parte de un sentimiento de *paradigma otro*, desde un locus de enunciación “fronterizo”, la narradora-reportera de Restrepo enumera en *La Isla* varias comunidades indígenas y algunas de sus lenguas:<sup>146</sup> El padre de Secundino Cardona era un indio *chamula* (IP: 129), los indios *pedranos* y *huistecos* (IP: 129), los mayas (IP: 131), los yaquis (IP: 135), los mixtecos (IP: 139) y, en general, los indios del Amazonas (IP: 170), así como la lengua tzeltal (IP: 130). La narradora-reportera hace, además, un catálogo de la riqueza alimenticia, así como del ser y del sentir indígena, de su idiosincrasia, en el episodio en que la propia narradora-reportera pasea por el Mercado Central de Alimentos de Acapulco, buscando al hijo de Gustavo Schultz para entrevistarle que, según sus propias pesquisas, lleva un negocio en la mencionada ciudad:

- (36) [...] Paso por las piñatas rechinantes, en forma de estrella, de barco, de toro. Paso por los mangos y las chirimoyas, las cincuenta y ocho especies de chiles, los Niños Dioses con coronas, mantos y tronos, los puestos de las costureras remendonas que esperan clientes frente a máquinas de coser antediluvianas. Circulo por entre elotes, camotes y nopales, por entre las mesas con butacos para sentarse a comer tacos, las flautas y las burritas que fríen

---

<sup>146</sup> Dussel menciona que el continente americano contaba con sus propios nombres autóctonos, es decir, que «estaba ya humanizado en su totalidad cuando llegó Colón» (Dussel, 1994: 97).

cocineras veloces y sudorosas. Veo al huitlacoche y la variedad inverosímil de setas y hongos, me ofrecen sarapes a rayas, paliacates para el cuello y huipiles bordados a mano. Quieren que compre papel picado, calaveras de caramelo y flores de cempaxúchitl para los muertos (*IP*: 280-281).

La autora Restrepo ofrece al lector un contraste a los usos y costumbres europeos, representados en *La Isla* por el matrimonio Ramón-Alicia, mostrando la vida cotidiana y bulliciosa del chicano de la gran ciudad de Acapulco en México. Toda la esencia del “otro”, su cultura, su alimentación, sus creencias y sus costumbres confluyen en ese microcosmos que representa el mercado de abastos. El “otro” mexicano intenta vivir y ser de un modo diferente al europeo hegemónico, un *modus vivendi decolonial*, es decir, desde sus propias premisas, antagónicas al “yo” *colonial*. Ese “otro” modo de pensar y de vivir ha sido frecuentemente asociado a un modo de vida libertario, por parte de la cultura y mentalidad eurocéntricas, y que era, por consiguiente, necesario corregir y educar mediante la disciplina (el método/discurso cartesiano) de la modernidad utópica.<sup>147</sup> Ese yugo mental, físico y filosófico que padece el “otro” colonizado ha perdurado y prevalecido en Latinoamérica, hasta nuestros días, ese largo período de tiempo que yo llamo en esta tesis el *poscolonialismo*, a través de la *colonialidad* (cfr. sección 4.1.). Esa *colonialidad* pervivió tomando diferentes formas: la colonialidad que instrumentalizó y legitimó el poder militar, territorial, económico y sociocultural de los hispano-europeos y sus descendientes en América Latina, así como la colonialidad que afectó y controló al ser y al saber.

### **4.3. LA COLONIALIDAD DEL SER, DEL SABER Y DEL PODER EN *LA ISLA DE LA PASIÓN***

Es preciso recordar el concepto de *colonialidad*. Como ya comenté (cfr. sección 4.1.) la *colonialidad* permaneció más allá de la *colonización* y sigue influenciando las sociedades latinoamericanas como modelo mental y filosófico, apoyados en la historia, la antropología y la sociología eurocentradas, que justifican y legitiman las desigualdades de los seres humanos en nuestro mundo. Dos de sus brazos son *la colonialidad del ser* y *la colonialidad del saber*. *La colonialidad del ser* ha ido

---

<sup>147</sup> Dussel arguye que una de las tres posiciones teórico argumentativas de cómo debe incluirse en la civilización es mediante la «modernidad como utopía» (1994: 70). El proyecto modernizador parte de la “exterioridad” –la otredad– y es, en su esencia, un proyecto modernizador utópico. Es decir, partiendo de la otredad del indio, se introduce el cristianismo, la tecnología europea y la política urbana europea, dice Dussel (1994: 76).

inferiorizando a los seres humanos mientras que la *colonialidad del saber* ha ido marginalizando e invisibilizando los sistemas de conocimiento (Restrepo & Rojas, 2010: 37-38). Juan David Gómez-Quintero describe los conceptos como «un proceso por el cual se construyó y se consolidó una forma de pensamiento hegemónico que se universalizó en las sociedades coloniales» (Gómez-Quintero, 2010: 87).<sup>148</sup> La universalidad de la filosofía de la Ilustración se ideó a partir de un sujeto (el europeo) – educado e ilustrado– un espacio (Europa) y un tiempo (el siglo XVIII), dejando, en consecuencia, fuera a cualquier otra etnia o continente: las periferias (cfr. nota 52). En definitiva, éste es un patrón de poder fundamentado en el pensamiento eurocéntrico, etnocéntrico y sociocéntrico (cfr. cita 29). El conocimiento eurocéntrico se convierte, en consecuencia, como el único legítimo y objetivo, marginalizando los conocimientos y las filosofías precolombinas.<sup>149</sup> «La colonización de América subordinó las historias y las cosmologías de los pueblos y territorios habitados por incas y aztecas», concluye Gómez-Quintero. Como niño, Secundino es marginado y no puede comunicarse con el “otro” (de ascendencia cultural europea) por hablar un idioma indígena, que el “otro” no entiende, pero Secundino (subalterno) es aceptado en cuanto aprende a manejar el idioma (hegemónico) del colonizador:

(37) El niño Secundino se atrevió a entrar, se paró en una esquina de las caballerizas y como no hablaba sino la lengua tzeltal, no le dijo nada a nadie [...] En el cuartel acabó de crecer y aprendió el español, la lectura y la escritura.

A los 17 años [...] ya no era un adolescente sino casi un hombre, ya no era un indio, pero tampoco era un blanco [...] se había convertido en el indio que habla español [...] Secundino Ángel Cardona ya ni era uno de los suyos, ni era uno de los otros (IP: 130-131).

De un modo consciente o inconsciente, la autora Laura Restrepo describe a Secundino desde un punto de vista *decolonial*, desde un *pensamiento fronterizo*. Utiliza la palabra “suyos” (como posesivo de “yo”) relacionando el vocablo con los indios y la palabra “otros” que relaciona con los blancos, invirtiendo así el “yo” hispano-europeo (colonizador) con el “otro” indígena (colonizado). Además, al utilizar la palabra

---

<sup>148</sup> Gómez-Quintero es sociólogo de la Universidad de San Buenaventura de Medellín (Colombia) y doctor en sociología por la Universidad de Zaragoza (España).

<sup>149</sup> Existe un gran material precolombino (transcripciones del manuscrito de *Huarochirí*, *Popol Vuh* y *Chilam Balam de Chumayel*), así como numerosos testimonios reunidos durante la Conquista (los Códices), rescatados y reinterpretados desde un prisma decolonial y no eurocéntrico. Para profundizar en el tema, lean el libro de Nelson González Ortega (2006), primera y tercera parte.

“suyos”, Restrepo ha querido, tal vez, hacer una referencia “subliminal” al imperio Inca, en una nueva reivindicación de la cultura amerindia.<sup>150</sup>

La narradora-reportea de *La Isla*, cuenta el origen del “negro” Victoriano Álvarez (cfr. sección 2.1.1), y de cómo éste se ve marginalizado por ser “negro” e “ilegítimo”. Ese sentimiento de inferioridad perdura en el tiempo, cuando Victoriano ya es adulto y sirve como militar en *Clipperton*. La cita que sigue describe la infancia de Victoriano y muestra la huella que ha dejado en él *la colonialidad del ser*, ese dogma mental bien aprendido por los colonizados. Su abuelo, el general Álvarez (cfr. nota 63) era blanco y tuvo incontables hijos con sus criadas, muchas de las cuales eran de raza negra:

- (38) A algunos el general los reconoció y les dio su apellido, y constituyeron su descendencia ilegítima y mulata. Entre ellos Victoriano Álvarez, padre de Victoriano, el de Clipperton [...]. La riqueza y la pompa acompañaron a los Álvarez [...] al menos a los Álvarez blancos y legítimos, los de la parte de delante de la casa [...]. A Victoriano el mulato, nieto de la negra Aleja y del general, le tocó la suerte de los que se criaron en el patio trasero (*IP*: 253-255).

Una de las categorías más notorias de la Inflexión Decolonial es la *colonialidad del poder* (cfr. citas 30, 31, 39, 40 y notas 137, 153, 154), siendo ésta, a su vez, la piedra angular de la Inflexión Decolonial (Restrepo & Rojas, 2010: 39).<sup>151</sup> En cuanto a dicho concepto, Aníbal Quijano nos brinda una definición precisa que afirma que la *colonialidad del poder* es el «patrón de poder global» en las relaciones de dominación, explotación y confrontación con relación a la raza, al trabajo, a la naturaleza, al sexo, a la subjetividad (e intersubjetividad) y a la autoridad (Quijano, 2000: 202-214).<sup>152</sup>

Según los teóricos de la Inflexión Decolonial, en las sociedades latinoamericanas “postcoloniales” del siglo XX y XXI, la *colonialidad del poder* representa el brazo más visible y notorio de la *colonialidad*:<sup>153</sup> «La estructura de poder fue y todavía es el marco

---

<sup>150</sup> Los suyos (en quechua: *šuyu*, 'parcialidad, región') eran las cuatro grandes divisiones del Imperio incaico, en las cuales estaban agrupados sus diversos *huamanis* (en quechua: *wamani*, 'provincia'). Al conjunto de los cuatro suyos integrantes se conocía como *Tahuantinsuyo* (*Tawantin Suyu*). Publicado por Néstor René Mayma Quispe (12.08.2011).

<sup>151</sup> Líneas constitutivas o antecedentes de la Inflexión decolonial: 1) *La pedagogía del oprimido* 2) *La filosofía de la liberación* 3) *La teoría de la dependencia* 4) *La inflexión decolonial* ⇔ Algunas de las categorías de la Inflexión Decolonial: 1) *La colonialidad del ser* 2) *La colonialidad del saber* y 3) *La colonialidad del poder*.

<sup>152</sup> Aníbal Quijano Obregón (1928-), sociólogo y teórico político peruano.

<sup>153</sup> Otras reflexiones o definiciones relevantes sobre el mismo concepto dicen: «La colonialidad del poder es, sobre todo, el lugar epistémico de enunciación en el que se describe y se legitima el poder» (Mignolo, 2003: 39). «América Latina es, sin duda, el caso extremo de la colonización cultural de Europa» (Quijano, 1992: 439). «La colonialidad, en consecuencia, es aún el modo más general de dominación en el mundo actual...» (Quijano, 1992: 440).

dentro del cual operan las otras relaciones sociales [...]» (Quijano, 1992: 438). Este pensamiento de Quijano lleva a Mignolo a la siguiente reflexión:

- (39) La colonialidad del poder se estructura en cuatro ámbitos sociales, siendo éstos el *trabajo*, el *género/sexualidad*, la *autoridad* y la *subjetividad*. Éstos ámbitos están relacionados entre sí pues tratan sobre los conflictos de dominación y explotación destinados al control del trabajo, del género/sexualidad, de la autoridad y de la subjetividad en lo que atañe a sus recursos y a sus productos (Mignolo, 2003: 49).

En otras palabras, la dominación y explotación son ejercidas por el “colonizador” hegemónico sobre el “colonizado” subalterno mediante *la colonialidad del poder* que se materializa cuando el “colonizador” controla el trabajo, el género y la sexualidad, la autoridad y la subjetividad, dejando al subalterno al margen. El subalterno carece, por tanto, de cualquier autonomía para decidir él mismo sobre aspectos que tengan que ver con su trabajo, su género o sexualidad, su autoridad y su subjetividad. En *La Isla*, el “colonizador o colonizadores” están representados por el protagonista Arnaud y su esposa Alicia, y los demás personajes secundarios, en especial, el farero Victoriano, son los “colonizados”. Al encontrarse introyectado el ser subalterno, es decir el colonizado, se puede hablar, a su vez, de una “colonización interna”, que denomino aquí “colonización nacional”. La colonización entre sujetos de un mismo país— es ejercida a través de una institución (el ejército mexicano) y su agente social (Arnaud), es decir la categoría colonizadora:

- (40) La estructura colonial de poder produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como “raciales”, “étnicas”, “antropológicas” o “nacionales”, según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas (Quijano, 1992: 438).

Se evidencia que el establecimiento de las relaciones es: hombre francés-europeo y hombre americano; hombres mexicanos entre sí, mujeres mexicanas entre sí. «El control global del trabajo, de sus recursos y productos, constituye uno de los ejes centrales de la colonialidad del poder» (Restrepo & Rojas, 2010: 101). Presentaré, a continuación, citas de *La Isla* que ilustran los modelos de estructuración escritural y temática de *la colonialidad del poder*, a los que se refiere Mignolo (cfr. cita 39). La primera muestra cómo el “trabajo”, aun siendo consideradas algunas tareas de categoría inferior, pueden motivar y satisfacer a un subalterno acostumbrado a la explotación laboral:

- (41) Ramón nombró guardafaros a uno de sus hombres de confianza, un soldado de raza negra [...] Vivir en la guarida del faro significaría para Victoriano Álvarez estar aislado de sus compañeros, pero en compensación, el nombramiento lo revestía de una importancia especial, de una aureola casi sacerdotal (IP: 83-84).

Victoriano acepta un trabajo que ninguno de los soldados destacados en *Clipperton* desea y es, además, el único “negro” de la guarnición. En ningún momento de la trama de la novela, Ramón se refiere a Victoriano como su “hombre de confianza”, sin embargo, es factible pensar que Ramón utilizaría ese calificativo para adular, encumbrar y convencer al soldado raso Victoriano, para que éste acepte tal responsabilidad. En el ámbito del trabajo, la explotación y la dominación están gobernadas por la economía capitalista, por el dinero (Mignolo, 2003: 50). En el caso de *La Isla*, el dinero no representa un factor determinante de la dominación del hegemónico (Ramón) sobre el subalterno (Victoriano), pero la estructura de poder colonizador/colonizado sigue vigente en las relaciones sociales representadas en la novela de Restrepo. En *La Isla*, se puede definir como relaciones socio-laborales entre diferentes estratos sociales o entre representantes de diferentes clases sociales, en las que actúa la *colonialidad del poder*.<sup>154</sup>

Las tres citas que se proponen a continuación ponen de relieve el género/sexualidad como factor estructurante de la *colonialidad del poder*. En la primera, el gobernador Álvarez (abuelo de Victoriano) ejerce su dominación de género (hombre y patrón) sobre sus criadas mediante el abuso sexual. Las siguientes dos citas muestran cómo el nieto (Victoriano) desea emular las hazañas carnales de su abuelo en su enfrentamiento verbal con Alicia, y de su queja por no ser considerado un objeto de deseo sexual por parte de una mujer, aunque esa mujer represente a la “colonizadora”:

- (42) El general, gran patriarca y semental, dejaba hijos por donde pasaba. Por las buenas o por las malas, ninguna hembra se le escapaba. Al patio de atrás se colaba por las noches, a escondidas y a la carrera, para revolcar a las jóvenes, meterles mano a las viejas y hacerle el amor a una criada negra, llamada Aleja, que le fue fiel toda la vida.

Lo que le quiero decir es que cuando la necesite voy y me la llevo para mi casa sin pedirle permiso, y ya está. Así hacía mi abuelo, así hago yo.

---

<sup>154</sup> Las mencionadas relaciones que trato en este trabajo, desde la Inflexión Decolonial y a partir del concepto de *colonialidad del poder*, tienen asimismo un elemento o factor inequívocamente sociológico, que ayudaría a analizar el cómo y el porqué con más profundidad, sin embargo, me limitaré a aplicar la teoría decolonial en este trabajo, dejando para un eventual trabajo complementario posterior los aspectos sociológicos de la explotación laboral y de las relaciones de dominación en el ámbito del trabajo.

[...] sí, fue amable con un inferior. Pero como hombre nunca quiso tratarme (*IP*: 253, 321, 323)

En la primera cita, la narradora de *La Isla* utiliza peyorativamente la palabra “hembra”, de connotación inequívocamente masculina, e incuestionablemente machista. Además, ironiza con sarcasmo sobre la fidelidad de la criada Aleja. En la segunda cita, Victoriano da por hecho un encuentro y una posterior relación sexual entre él y Alicia, por ser él, hombre, dominante y físicamente más fuerte que ella. La *colonialidad*, como residuo dogmático de dominación, es patente cuando Victoriano quiere llevar a cabo su dominación de “macho”, tal y como le enseñaron su educación y sus experiencias desde niño:

- (43) Fue testigo invisible y mudo de los éxitos económicos, las contiendas políticas y las aventuras militares de su abuelo, sus tíos, sus primos y sus hermanos blancos. Y espió, por entre las rendijas, sus conquistas y sus atropellos amorosos. Hasta que se aburrió de comerse con los ojos a las mujeres que ellos poseían, se hastió de las hazañas que ellos protagonizaban, se cansó de admirar y envidiar las vidas que ellos llevaban (*IP*: 255).

Relaciono las siguientes citas de *La Isla* con el tercer y cuarto ámbito social, definido por Mignolo (cfr. cita 39), que representan la autoridad y la subjetividad. Victoriano vislumbra la posibilidad de convertirse en el nuevo gobernador de *Clipperton*, tras la desaparición de Ramón. Eso le permitiría reinar en *Clipperton* y hacerse con la “joya de la corona”, es decir, Alicia:

- (44) Entro donde quiero, porque ahora yo soy el gobernador.

No es cierto, eres un tirano y nos dominas a golpes, pero no tienes autoridad sobre nadie. Yo en cambio, sí soy gobernadora, porque a mi marido le dio ese título Porfirio Díaz [...] Si tú y yo nos casamos, todos te van a reconocer como el gobernador, y a mí como la gobernadora [...] ¿El que se casa con gobernadora se vuelve gobernador? [...] Eso me gusta, ser gobernador legítimo, como mi abuelo (*IP*: 296, 320).

Victoriano piensa y arguye que la autoridad que le confiere el poder llegar a ser gobernador justificaría sus actos de “atropello”, tanto moral como sexual. En cambio, la subjetividad es controlada por Alicia (la colonizadora) que, mediante su astucia y su instinto de supervivencia, proyecta en Victoriano su modo de pensar y de analizar la situación. No es suficiente ni válido que Victoriano se proclame gobernador de *Clipperton* por el mero hecho de que Ramón haya desaparecido, sino que esa

“gobernabilidad” sólo puede consumirse a través del matrimonio con Alicia. De ese modo, la “colonizadora” impone al “colonizado” su subjetividad, a la hora de definir cuál y cómo se puede y se deben ejercer la autoridad. Las citas 41, 42, 43 y 44 muestran hasta qué punto los cuatro ámbitos sociales de la colonialidad del poder están relacionados entre sí.

Por último, relacionaré dos citas de *La Isla* con lo que Aníbal Quintero denomina las “discriminaciones sociales”, producidas por la estructura colonial del poder (cfr. cita 40). En *La Isla*, la estructura de poder está bien definida: el poder fáctico está en manos de Ramón, en primer lugar, y de Alicia, en segundo lugar, es decir, los “colonizadores”. Sin embargo, debido a los acontecimientos y desenlace de la historia (trama), así como el espacio (*Clipperton*), que aísla a sus pobladores del mundo exterior y de las leyes sociales y militares de la metrópoli, las mencionadas discriminaciones sociales (raciales, étnicas, antropológicas y nacionales) se diluyen y desaparecen entre personajes de diferente etnia, economía y cultura:

- (45) Al fin quedamos nosotras y tú –le dijo Alicia–. No es raro, las mujeres y los negros somos las dos razas más resistentes del planeta. Y ustedes se volvieron negras. Pues sí, mira no más, si estamos renegras, como tú. El sol nos puso a todos iguales.

Alicia y Altagracia estuvieron unidas en la desgracia. La una era la señora y la otra la empleada, pero el destino las trató, o mejor digo, las maltrató por igual. Las dos fueron forzadas a ser amantes del negro Victoriano, como todas las demás mujeres de Clipperton. Ninguna se salvó de eso, Él era el rey y ellas sus esclavas; bajo su tiranía no había distinciones (IP: 294, 313-314).

Alicia se reúne con dos de las últimas mujeres supervivientes de *Clipperton*. Alicia es mexicana-blanca (de padre español y madre mestiza), tiene una educación cristiana y proviene de la clase media alta. Tirsa es mexicana-indígena, “analfabeta” y soldadera. Altagracia es mexicana-indígena, “analfabeta” y criada. La teoría decolonial me ha servido para analizar en este capítulo 4 la novela *La isla de la pasión* de Laura Restrepo tomando como referencias una serie de conceptos que destapan, a mi entender, la ideología auctorial de Restrepo, así como la crítica que vierte en la narración de la novela desde el punto de vista del “otro”. La Inflexión Decolonial trata exactamente de eso, dar voz al “otro”.

## Capítulo 5

### CONCLUSIÓN

#### 5.0. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

En esta tesis he investigado *La isla de la pasión* de Laura Restrepo y he tomado como fundamento teórico tres perspectivas: las funciones narrativas del relato –la narratología– de Gérard Genette (1969, 1972, 1979, 1982 y 1987), la codificación y descodificación de los textos historiográficos de Hayden White (1975) y la teoría decolonial de Dussel (1994) y Restrepo & Rojas (2010) para el análisis contextual e ideológico de la novela.

Presenté en el primer capítulo el panorama de mi tesis y la bibliografía de la autora Laura Restrepo, la cual incluyó un resumen de su obra narrativa que contextualicé en el ámbito histórico, literario, periodístico y político-ideológico. Esa contextualización fue necesaria e importante en este estudio porque sacó a la luz la trayectoria profesional y política que articula Laura Restrepo como trasfondo de sus novelas. Mostré hasta qué punto su bagaje académico y su experiencia profesional, como profesora de literatura y periodista, han marcado su estilo narrativo (que combina lo ficcional con lo historiográfico y la novela con la investigación periodística). Describí la implicación política de Restrepo como novelista, cuya ideología no ha variado mayormente a lo largo de su obra literaria. Seguidamente, presenté la novela *La isla de la pasión*, objeto de investigación del presente trabajo y reseñé algunos trabajos críticos y artículos, realizados desde la publicación de *La isla de la pasión* (1989) hasta la actualidad. El recuento y posterior valoración de este material crítico me permitió comprobar que no se había efectuado hasta entonces un análisis integrado sobre las diferentes funciones narrativas de la novela. Cotejé, a su vez, que no existía un trabajo en profundidad sobre la mezcla de géneros en la escritura de Restrepo. Constaté asimismo que no se había llevado a cabo trabajos que ahondaban suficientemente, desde el marco teórico de la Inflexión Decolonial, sobre la existencia de un discurso hegemónico y un discurso subalterno en *La Isla de la pasión*, ni tampoco la relación entre otredad y utopía, desde una perspectiva eurocéntrica, ni mucho menos la presencia de elementos de decolonialidad en la novela de Restrepo. Debido a las mencionadas carencias en la investigación preliminar de la novela, propuse tres hipótesis o cuestiones a investigar

que han marcado el análisis interno, así como el análisis contextual (decolonialismo) de la novela. A continuación, expuse, en líneas generales, la teoría y la metodología, es decir, las herramientas para el trabajo de investigación. El análisis contextual me llevó luego a presentar y definir conceptos fundamentales para entender la teoría decolonial y que a la postre me guiaron en mi análisis decolonial de *La isla de la pasión*. Procedí paralelamente a presentar el marco teórico de la Inflexión Decolonial, pese a las carencias que presenta dicha teoría, debido a su todavía corta vida y a la falta de un enfoque antropológico, que reforzaría las bases filosóficas y sociológicas de la teoría. Hallé argumentos suficientemente cualificados y congruentes, para llevar a cabo un análisis crítico de *La isla de la pasión*, siguiendo la perspectiva diacrónica de sus postulados que corresponden, en gran medida, con la propia cronología de la novela. La aplicación de los conceptos de la teoría decolonial me permitió repasar y estudiar el período que va desde la Conquista hasta nuestros días, desde el “colonialismo/colonialidad” hasta el “poscolonialismo/decolonialidad”, con relación al contexto histórico de México, en particular y de Latinoamérica, en general. Para cerrar el capítulo primero, expuse la disposición de los siguientes cuatro capítulos que conforman la tesis.

Dediqué el segundo capítulo a “deconstruir” la situación narrativa de *La isla de la pasión* para entender cómo fue “construida” la novela: es decir, cuáles fueron las principales estrategias que usó la novelista para “construir” su relato. Esa fase fue fundamental en la investigación, tanto para hallar los diferentes discursos narrativos en el contexto temporal y espacial de la novela, como para localizar los elementos transtextuales de la historia que me ayudaron a entender mejor la obra entera de Laura Restrepo y su novela *La isla de la pasión*, en especial. Tras presentar la perspectiva narratológica de Gérard Genette, pasé a analizar la estructura externa de la novela. Comprobé mediante ese estudio que *La Isla* está dividida en tres grandes segmentos y que cada gran-segmento consta de un número desigual de capítulos. Proseguí con el análisis de la estructura interna de la novela y pude constatar que la trama se articula en torno a un macro-relato y a un micro-relato, escindidos en dos segmentos temporales bien definidos. El macro-relato consta de veinticuatro capítulos que pertenecen a la narración ficcional y novelada, narrada por una narradora omnisciente y un micro-relato que contiene doce capítulos que corresponden al momento presente (1988) y están narrados por una narradora-reportera. Por un lado, en el análisis narratológico del macro-relato, hago referencia a la narración de esos veinticuatro capítulos con la

denominación de *Discurso Narrativo Ficcional* (DNF). Tales capítulos narran los sucesos y efemérides históricos que transcurrieron entre 1902 y 1917. Por otro lado, en el análisis narratológico de la novela, he distinguido los doce capítulos del micro-relato y su narración con el apelativo de *Discurso Narrativo Historiográfico* (DNH). Consecutivamente, analicé la trama y los personajes principales. Pude establecer que existen dos tramas en *La isla de la pasión*, una trama principal y otra secundaria o paralela. La trama principal está directamente ligada con el macro-relato y, consecuentemente, la trama secundaria desarrolla el micro-relato. Las tramas se elaboran en sendas narradoras y tienen lugar en dos épocas bien definidas, como ya he mencionado antes, al definir el macro y el micro-relato. *La isla de la pasión* posee varios personajes principales, que se pueden catalogar por el orden de su importancia, siendo la pareja Ramón y Alicia los más significativos; Secundino y Tirsa, en segundo lugar; Schultz y Altagracia, en tercer lugar; y el farero, Victoriano, que cerraría la lista. Todos y cada uno de estos personajes desarrollan un papel importante y decisivo en la trama principal, a lo largo de todo el macro-relato, y son referencia ineludible en la trama secundaria. Es decir, que el micro-relato nutre al macro-relato de datos históricos fehacientes. A continuación, me centré en el estudio y la relación entre la autora Laura Restrepo y los narradores principales de *La Isla*. Demostré que la propia Restrepo es, al fin y al cabo, una narradora bicéfala que relata los acontecimientos de la trama principal y de la trama secundaria a través de dos narradoras diferentes en tiempo y espacio (la narradora-omnisciente cobra vida en el *Discurso Narrativo Ficcional* [DNF]; mientras que la narradora-reportera articula el *Discurso Narrativo Historiográfico* [DNH]). Ese don de ubicuidad narrativo de Restrepo le permitió escribir desde la subjetividad como desde la objetividad, mezclando magistralmente ficción e historia. No obstante, señalé además que *La Isla* encerraba una polifonía de voces, por lo que mencioné algunos narradores más, relevantes para la propia novela y para mi investigación. El siguiente espacio analítico giró en torno a la existencia e importancia de la *paratextualidad* y de la *intertextualidad* en la novela de Restrepo. Para analizar éstos conceptos y sus usos en la novela, presenté las definiciones formuladas por Gérard Genette, tomando como punto de partida la “transtextualidad”, como categoría englobante, que abarca cinco categorías subordinadas (tipos de relaciones transtextuales) y así poder definir los diferentes tipos de textos e intertextos que conforman *La isla de la pasión*. Los cinco tipos de relaciones transtextuales son, por orden creciente de abstracción, de implicación y de globalidad: 1) la *intertextualidad*, 2) la *paratextualidad*, 3) la

*metatextualidad*, 4) la *hipertextualidad* y 5) la *architextualidad* (Genette, 1982: 8-13). De las cinco categorías, elegí para mi estudio la *paratextualidad* y la *intertextualidad*, por representar dos tipos de relaciones transtextuales que se articulan en *La isla de la pasión*. Comprobé que la *paratextualidad* es recurrente a lo largo de la novela en sus múltiples facetas, lo cual apoyé con varios ejemplos y explicaciones en citas y notas. La investigación sobre la articulación de la *intertextualidad* en *La isla de la pasión* me permitió realizar un estudio comparativo entre *La Isla* y otros textos como *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y la Biblia, específicamente, pasajes del Antiguo Testamento. Ese estudio comparativo abocó en una serie de conclusiones parciales que mostraron que las referencias intertextuales en *La isla de la pasión* predisponen y, hasta cierto punto, condicionan al lector en su viaje lectivo por la novela y le ofrecen además un marco filosófico e ideológico, creado consciente o inconscientemente por la autora Laura Restrepo. Pude finalmente constatar que en la pluma de Restrepo la *paratextualidad* se convierte en un elemento narrativo añadido. La siguiente sección del capítulo 2 me llevó a investigar los tres aspectos de la realidad narrativa en *La Isla*, según la definición de Genette: a) la «historia», es decir el contenido narrativo, b) el «relato» o texto narrativo y c) la «narración», es decir el acto narrativo productor o enunciación (Genette, 1972: 71-72). La investigación de la presencia de estos tres elementos analíticos de Genette en la novela de Restrepo me llevó a la conclusión preliminar de que, aunque están estrechamente relacionados, representan realidades narrativas distintas.

Asimismo, la existencia de un macro-relato y de un micro-relato en *La isla de la pasión*, y la definición que hice de los mismos, me ayudó a entender, hallar y distinguir en la novela la presencia de una historia/trama, un relato y una narración en la novela de Restrepo. En efecto, siguiendo las pautas de Genette, los diferentes discursos y tramas de la novela me llevaron, en primer lugar, a distinguir y diferenciar la historia del relato y de la narración y, en segundo lugar, a relacionarlos entre sí con la novela como telón de fondo. Siguiendo a Genette, la investigación condujo al estudio de la focalización y de otras voces narrativas de *La isla de la pasión*. Fue imprescindible iniciar esta sección explicando y diferenciando entre *el punto de vista* y la *focalización*, que para Genette son dos aspectos bien diferenciados. Para Genette, *el punto de vista* corresponde al personaje que ve, en otras palabras, el punto de vista del personaje orienta la perspectiva narrativa; mientras que la *focalización* determina al narrador, el que *habla* (Genette, 1972: 203, 208). Para apoyar mis argumentos, incluí un cuadro que ilustra la tipología

de tales perspectivas según Genette y Tzvetan Todorov. El cuadro explica que existen tres tipos de focalización: “focalización cero”, “focalización interna” y “focalización externa”. Relacioné en *La Isla* estas focalizaciones con sus respectivos narradores, a tenor del cuadro de perspectiva y encontré las focalizaciones correspondientes. Concluí que existen dos tipos de focalizaciones en la novela: una focalización cero que asigné a la narradora-omnisciente y una focalización interna emparejada con la narradora-equisciente (narradora-reportera). La focalización externa va relacionada con un narrador deficiente que no hallé en *La isla de la pasión*.

La penúltima sección fue dedicada al estudio del *tiempo*, del *espacio* y de sus modalidades. El tiempo es sin duda un aspecto primordial en la literatura universal en general, y distintivo de la literatura latinoamericana en particular. La teoría propuesta por Genette fue muy valiosa, en cuanto al *tiempo narrativo* se refiere, principalmente, en el hallazgo de argumentos que me sirvieran para mi aproximación analítica a los niveles temporales articulados en la novela de Restrepo, y para comprender la arquitectura, el ritmo y la historia o trama del relato de Restrepo. Identifiqué que *La isla de la pasión* tiene dos niveles temporales: uno retrospectivo, la *analepsis* y otro de anticipación y proyección futura, la *prolepsis*. Los saltos temporales rompen la cronología del discurso narrativo de la novela y definen la fragmentación de la estructura temporal interna. Si bien, las interrupciones cronológicas del tiempo, las anacronías narrativas, como las define Genette (1972: 79), tanto las analépticas como las prolépticas, pueden llegar a fundirse, como ocurre en el capítulo 5 de la novela (IP: 46-49) y en el capítulo 10 (cfr. citas 86, 87, 88), las analepsis corresponden al *Discurso Narrativo Ficcional* [DNF] del macro-relato y las prolepsis al *Discurso Narrativo Historiográfico* [DNH] del micro-relato. En cuanto al análisis de los niveles espaciales, Genette distingue entre varias formas de espacialidad, como la espacialidad del lenguaje, la espacialidad del texto y la espacialidad literaria (1969: 45-47). El crítico francés arguye en un libro posterior que en el análisis narrativo el espacio reviste poca o nula relevancia y que puede ser “prescindible” (1972: 228). Tuve que discrepar con Genette en ese punto, pues el espacio es nuclear en el discurso narrativo de *La isla de la pasión*, tal y como lo argumenté en la sección 2.5. Para avalar mi discrepancia argumentativa con aplomo ante el fundamento teórico y sólido de Genette, apoyé mi análisis y conclusiones en los razonamientos que aporta el crítico Mijaíl Bajtín y que ponen en tela de juicio la “omisión voluntaria” y subjetiva que hace Genette del elemento *espacio* en el análisis narrativo de una novela (cfr. cita 19). Fue crucial para

mi incluir a Bajtín, pues había demostrado que tanto el macro-relato como el micro-relato tienen su función y su porqué en dos espacios concretos, como son la propia isla de *Clipperton* y la ciudad de México y no podía basarme sólo en los postulados de Genette. Por último, cerré el capítulo 2 con una sección en la que analicé el *género*, el *lenguaje*, el *estilo* y el *tono*. Utilicé para tal análisis el libro de Genette *Introduction à l'architexte* (1979) como marco teórico. Añadí, a su vez, en la p. 52 la figura que propone Genette (1979: 19) para diferenciar entre el “objeto” y el “modo”, que definen los géneros de “tragedia”, “comedia”, “epopeya” y “parodia”. Esto me permitió definir el “logos” (los discursos), así como la “lexis” (lenguaje y estilo) que articulan los narradores de Laura Restrepo en *La isla de la pasión*. Además de Genette, el libro *Las voces de la novela* (1985) de Oscar Tacca fue un referente teórico para analizar exhaustivamente las “voces narrativas” en *La isla de la pasión*.

En el capítulo 3, mi análisis se centró en el examen del discurso *historiográfico* y el discurso *histórico* de México en el siglo XX y, en menor medida, el aspecto literario (el discurso ficcional) o novelesco de *La isla de la pasión*. Apoyándome en los principios de Hayden White, expuestos en su libro *Metahistory* (1975), pude desarrollar y responder a mi primera hipótesis: ¿Se pueden encontrar o no rasgos o fragmentos de relatos históricos y antropológicos en la novela de Laura Restrepo?, de un modo afirmativo. Es decir, hallé que existen fragmentos de relatos históricos y antropológicos en la novela de Laura Restrepo. Para llegar a dicha conclusión, fue pertinente analizar el estilo escritural dual de Restrepo: la autora mezcla el género “ficcional” y el género “periodístico” y tuve que investigar las fuentes historiográficas, cotejando la bibliografía de la novela. Hallé también en la novela diversas biografías y un número importante de fuentes históricas, todas ellas auténticas y fidedignas. Además de dicho material, analicé las entrevistas articuladas en *La isla de la pasión*, que son perfectamente válidas como fuentes históricas, según White (1975: 2). Hice, por tanto, un recuento pormenorizado a lo largo del capítulo 3 de las diversas fuentes historiográficas que apoyaron mis conclusiones preliminares sobre la “historicidad” de la novela. Incluí en la sección 3.1.2. un cuadro de “codificación” y “decodificación” de los textos historiográficos, elaborado por White, que fue determinante para demostrar que *La isla de la pasión* se construye según los principios del relato historiográfico. Comprobé que la novela contiene los cuatro *tropos* (metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía), los cuatro *modos de la trama* (romance, trágica, cómica y satírica), así como el *modo de argumento* “contextualista” y unas *implicaciones ideológicas* próximas al

“radicalismo” y al “liberalismo”. A la luz de White (1975: 28), verifiqué que en *La Isla* se articulan la perspectiva historiográfica y el estilo narrativo historiográfico en combinación con los cuatro modos descritos en el cuadro de White sobre codificación y decodificación del texto historiográfico, escrito en prosa narrativa. Demostré que en *La isla de la pasión* predominan los relatos históricos y antropológicos. Identifiqué los elementos estructurales históricos que componen la novela, lo cual me permitió concluir que Laura Restrepo emplea la *historiografía* mexicana de forma empírica o novelada: las teorías consultadas y comentadas en esta tesis (*Metahistory* y *the New Journalism*), así como la vertebración documental de la novela, son lo suficientemente consistentes y coherentes como para poder definir *La isla de la pasión* como una novela histórica. El análisis de la contextualización historiográfica de la novela, me facultó para poder concluir también que *La Isla* tiene una vertiente ficcional que es indisociable a la historiográfica, debido a que los recursos literarios que utiliza Restrepo y sus narradores se asemejan a los utilizados en los romances medievales y en las novelas románticas del siglo XX, siendo estos: la presencia de un narrador omnisciente, la creación de un héroe y el uso de diferentes técnicas literarias. En suma, constaté que todo lo que une la historia con la ficción, lo que aporta al texto sus atributos en el ámbito de la poética y lo que confiere a la novela su substancia como novela ficcional, proviene del ingenio creativo de Laura Restrepo como autora de novelas de ficción. Seguidamente, centré mi análisis en “las narrativas utópicas de descubrimiento”, para hallar indicios que me ayudaran a desarrollar mi segunda hipótesis: ¿Cómo está representada la otredad en *La Isla*? ¿Qué espacio ocupan y cómo son representadas la utopía y la distopía (o antiutopía) en *La Isla*? ¿Se puede identificar una relación entre la otredad y la utopía, desde la perspectiva eurocéntrica y dentro del marco teórico de los postulados de la decolonialidad? Contesté a la primera pregunta de la hipótesis en las secciones 4.1. y 4.2., y a la tercera pregunta de la hipótesis en la sección 4.2. (cfr. nota 147). En lo que concierne a la segunda pregunta de la hipótesis, indagué en la sección 3.2. tres novelas: *La tempestad*, de William Shakespeare, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe y *La pirámide*, de Kjartan Fløgstad y la relación que mantienen estas novelas con los conceptos de *utopía* y *distopía*. El posterior análisis comparativo con *La isla de la pasión* desembocó en una serie de conclusiones que me habilitan para afirmar que tanto la *utopía* como la *distopía* ocupan un espacio notorio en *La isla de la pasión*. La *utopía* está representada, entre otros aspectos, en algunos paratextos de la novela (*IP*: 5, 17), en los pensamientos y monólogos internos de sus personajes (cfr. citas 33, 34) y en

diferentes discursos narrativos (IP: 9, cfr. cita 9). La *distopía* se materializa como antítesis a la *utopía* que proyecta la novela y es el resultado tangible de la doble narración en el final de la historia: la real (historiográfica) y la ficticia (novelada). El mencionado estudio comparativo arrojó luz sobre numerosas equivalencias entre las citadas novelas, entre otros: el espacio (una isla), la adherencia a tres corrientes literarias (romántica, naturalista y la de la ilustración), así como los temas relacionados con el racismo, la esclavitud y la colonización cultural (tema este último que profundicé en el capítulo 4). En la sección 3.3., analicé el uso que hace Laura Restrepo del vocablo “utopía” (IP: 17) y las conclusiones confirmaron que tanto la utopía como la distopía son conceptos centrales de la narración de *La isla de la pasión*.

En el capítulo 4, desarrollé la teoría decolonial, que había presentado en el capítulo 1 (cfr. sección 1.4.1.) y definido en el capítulo 4, apoyándome en citas de *La isla de la pasión*, las que interpreté a la luz de conceptos de la Inflexión Decolonial, tales como: “otredad”, “paradigma otro”, “modernidad-colonialidad”, “colonialismo”, “poscolonialismo”, “eurocentrismo”, “pensamiento fronterizo”, “la colonialidad del ser”, “la colonialidad del saber” y “la colonialidad del poder”. Demostré a través de mi análisis (cfr. sección 4.1.) que en *La Isla* se articulan aspectos de modernidad-colonialidad, eurocentrismo-etnocentrismo, colonialismo/colonialidad y poscolonialismo-decolonialidad. Relacioné (cfr. sección 4.2.) estos conceptos con los conceptos de otredad, paradigma otro y pensamiento fronterizo, que fueron invaluable en el análisis colonial de la novela. Como resultado de esta relación, fue natural incluir además los conceptos de colonialidad del poder, colonialidad del saber y colonialidad del ser que estudié en la sección 4.3. Todos y cada uno de los mencionados conceptos de la Inflexión Decolonial se articulan en los discursos narrativos de *La isla de la pasión*, revelando, por un lado, elementos de la ideología autorial de Laura Restrepo y, por otro, la denuncia sociopolítica del “otro subalterno” que vierte la autora en su novela. Aclaré cómo todos y cada uno de los conceptos giran en torno, principalmente, a la piedra angular de la Inflexión Decolonial que es la *colonialidad* y sus derivados *la colonialidad del ser* y *del saber*. Pero ese pilar de la Inflexión Decolonial se sustenta a su vez e indefectiblemente a otro concepto, el reverso de la *colonialidad*, la *modernidad*, concepto sintetizado por Dussel en su libro (1994: 176) y que analicé en la sección 4.1. Por consiguiente y, como resultado de mi investigación, desarrollé en las tres secciones (4.1., 4.2. y 4.3.) la primera y segunda pregunta, formuladas en la primera hipótesis: ¿Existe un discurso hegemónico y un discurso subalterno en *La Isla de la*

*pasión* que puedan identificarse a través de la inflexión decolonial? En tal caso, ¿cómo se representan dichos discursos? Demostré que la colonialidad y los discursos hegemónico y subalterno están presentes en la novela de Restrepo. Las citas que introduje en las secciones 4.1., 4.2. y 4.3. (cfr. citas 33-45) mostraron que la *colonialidad*, en general, y *la colonialidad del poder*, en particular, penetran y están presentes en todos los ámbitos y estratos sociales representados en la novela, como son el trabajo, el género/sexualidad, la autoridad y la subjetividad. Desarrollé, además, la primera parte de mi tercera hipótesis relacionada con la vertiente historiográfica: ¿La inflexión decolonial está inexorablemente ligada o necesitada de una vertiente historiográfica, tal vez antropológica, a la hora de analizar y buscar trazos de decolonialismo en la novela de Restrepo? Mi análisis, realizado en el capítulo 3, probó que *La isla de la pasión* contiene un importante “corpus narrativo” que se alimenta de una historiografía basada en las investigaciones periodísticas de la propia autora Laura Restrepo (cfr. secciones 3.1., 3.1.1, 3.1.2, 3.3.). Esa historiografía está estrechamente ligada a la decolonialidad (cfr. secciones 4.1., 4.2. y 4.3.). En cuanto a la antropología, tal y como mencioné en mi conclusión parcial del capítulo 4, es un campo en el que el colectivo de pensadores de la Inflexión Decolonial deberá perseverar y trabajar para poder relacionar la antropología con la Inflexión Decolonial y darle a tal teoría mayor solidez científica, además de su fuerza literaria, social y filosófica. Por lo tanto, al carecer la teoría decolonial, hasta el momento actual, de una base y sustento antropológicos, sólo he podido contestar a esa parte de mi tercera hipótesis de modo parcial. En suma, mi conclusión del capítulo 4 fue que Laura Restrepo exhibe, a través de su discurso narrativo en *La isla de la pasión*, la estructura colonial –razonada por Aníbal Quijano (cfr. cita 40)– que toma forma mediante sus dos discursos narrativos principales (historiográfico y ficcional), sus diálogos y los paratextos de *La isla de la pasión*.

Sin embargo, como toda teoría, la Inflexión Decolonial y la decolonialidad están y estarán sujetos a críticas y cuestionamientos, por parte de otros colectivos pensantes, académicos y filósofos. Tanto el colectivo de la Inflexión Decolonial, como el grupo de pensadores Modernidad-Colonialidad, deberán responder a dichas críticas o asimilarlas, en caso de que éstas sean constructivas y aclaradoras. Me limitaré aquí a nombrar las diferentes “categorías” o ámbitos de los cuestionamientos o críticas, pues me parece que merecen por sí solos un estudio posterior, pero que no he podido incluir en este trabajo de investigación por ser un material digresivo de mi campo de investigación para esta

tesis. Empezando por las “tergiversaciones”, es decir, interpretaciones erróneas como que la Inflexión Decolonial es *esencialista* (se afirma que la Inflexión Decolonial establece una correspondencia necesaria entre el lugar ontológico o social y la posición política o epistémica (Restrepo & Rojas, 2010: 46-47), *nativista* (se asevera que la Inflexión Decolonial critica la modernidad y el eurocentrismo, descartando la modernidad desde un fundamentalismo tercermundista y un nativismo indígena o afrodescendiente (2010: 189), *anti-moderna, defensora de la política de la identidad*, que aboga por los *privilegios epistémicos* (es decir, la anulación epistémica –el conocimiento exacto– al que han sido sometidos grupos subalternos como los indígenas, negros, mujeres y homosexuales (2010: 195) y que no cuestiona *las políticas de la representación*. Se deberá responder en el futuro a todos estos “malentendidos” de un modo riguroso y empírico.

Cuando realicé la investigación preliminar para escribir mi tesis, quise analizar a la luz de los postulados de Gérard Genette los diferentes discursos narrativos, la trama y los personajes principales, la paratextualidad y la intertextualidad, las relaciones entre la historia, el relato y la narración, las voces narrativas y la focalización, el tiempo, el espacio y sus modalidades, así como el género, el lenguaje, el estilo y el tono. La elección del teórico francés fue acertada, salvo en el análisis del “espacio”. Tuve que discrepar con él y buscar a otro teórico que apoyara mi tesis de que el “espacio” es un aspecto mayúsculo en *La isla de la pasión*. Debido a la mezcla de géneros en la escritura de Laura Restrepo, periodismo investigativo, historia y ficción, busqué y encontré en la teoría de Hayden White los elementos que apoyaron mi tesis de que la novela posee una sólida base historiográfica. Cotejé y comprobé las obras *La tempestad* de William Shakespeare (1623), *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719) y *La pirámide* de Kjartan Fløgstad (2007) con *La isla de la pasión* de Laura Restrepo (1989), para demostrar que el binomio utopía-distopía tiene su razón de ser en la novela de la colombiana y que ésta se puede enmarcar dentro de las llamadas “narrativas utópicas de descubrimiento”. La teoría decolonial me ayudó a definir la implicación ideológica de Restrepo en su novela, aunque dicha teoría fue insuficiente en mi análisis de la utopía/distopía y en la existencia de cimientos antropológicos en el discurso narrativo y en el material historiográfico de *La isla de la pasión*.

Teniendo en cuenta que no se ha hecho, que yo sepa, un análisis integral de la obra, ni tampoco un análisis textual o teórico, que relacione metódicamente la teoría decolonial y el análisis teórico-literario de la novela, el capítulo 4 es, a mi entender, el

aporte más original de este trabajo de investigación porque abre nuevos espacios en la comprensión textual y contextual de *La isla de la pasión* de Laura Restrepo. Creo haber cumplido con mi propósito de hacer un análisis comparativo entre la historia y la literatura, es decir, una comparación entre el discurso histórico de México en el siglo XX y el discurso ficcional de la novela *La isla de la pasión* de Laura Restrepo, a la luz tanto de los principios narratológicos de Gérard Genette y Hayden White como de la Inflexión Decolonial. Mostré que Restrepo, valiéndose de su bagaje profesional como periodista y novelista, conjugó la historia, la ficción y el periodismo, para narrar convincentemente las problemáticas relaciones humanas entre los personajes de su novela. En suma, argumenté, apoyándome en los conceptos fundamentales de la teoría decolonial, cómo esas relaciones están influenciadas y profundamente marcadas por el *colonialismo* y el *poscolonialismo* vigente en el México de principios del siglo XX.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M. (1982): *Estética de la creación verbal*, México y Madrid, Siglo XXI: 304.
- BEVERLEY, J. (2001): *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Editor: Ileana Rodríguez, Durham and London, Duke University Press: 47-63.
- BOMB 78 (2010): En <<http://bombsite.com/issues/78/articles/2457>>, acceso 10 de abril, 2013.
- DELEUZE, G. (1993): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama. 18-29.
- DÍAZ ZAMBRANA, R. (2007): *La retórica del naufragio en La isla de la pasión de Laura Restrepo*. Varsovia, Itinerarios (ISSN 1507-7241), Vol. 6.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA (2016): En <[www.espasa.planetasaber.com](http://www.espasa.planetasaber.com)>.
- DONOSO, J. ([1965] 1984): *El lugar sin límites*, Barcelona, Editorial Bruguera S.A.
- DRAE (2016): En <[www.dle.rae.es](http://www.dle.rae.es)>.
- DUSSEL, E. (1994): *1492, El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del «mito de la Modernidad»*, La Paz, UMSA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Plural Editores.
- EKSTRÖM, S. (2012): *En el mar de la literatura: Un análisis de las funciones de la intertextualidad en La Isla de la Pasión de Laura Restrepo*. Uppsala, Avhandling, Uppsala University Library.
- FIL (1997): En <[http://www.fil.com.mx/reco/sor\\_fil.asp](http://www.fil.com.mx/reco/sor_fil.asp)>, acceso 25 de mayo, 2013.
- GARCÍA LORENZO, M. (2004): *El nuevo periodismo norteamericano y la novela de No-ficción*, Madrid, Liceus, El Portal de Humanidades.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2007): *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil.
- (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.
  - (1979): *Introduction à l'architexte*. Paris, Éditions du Seuil.
  - (1972): *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil – collection Poétique.
  - (1969): *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil – La littérature et l'espace.
- GÓMEZ-QUINTERO, J. D. (2010): *La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del desarrollo en América Latina*. Medellín, AGO-USB, V.10 N° 1: 87-105.

- GONZÁLEZ ORTEGA, N. (2013): Colombia: *Una nación en formación en su historia y literatura (siglos XVI-XXI)*. Madrid y Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- (2006): *Relatos mágicos en cuestión: La cuestión de la palabra indígena, la escritura imperial y las narrativas totalizadoras y disidentes de Hispanoamérica*. Madrid y Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- GROSGOUEL, R. (2009): *A Decolonial Approach to Political-Economy: Transmodernity, Border Thinking and Global Coloniality*. Roskilde University, Kult 6 - Special Issue Epistemologies of Transformation: The Latin American Decolonial Option and its Ramifications, Department of Culture and Identity.
- HERNANDO, A. M. (2004): *El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera*. Córdoba-Argentina. Revista de literaturas modernas n° 34.: 109-120.
- MANRIQUE, J. (2001/2002): *Laura Restrepo*. New York, New Art Publications, BOMB, No. 78, The Americas Issue: 54-59.
- MAYMA QUISPE, N. R. (2011): En <<http://nestorhistoriaperu.blogspot.no/2011/12/los-cuatro-suyos-del-imperio-incaico.html>>, acceso 2 de noviembre, 2015.
- MELIS, D. (2011): *Creation and (Re)presentation of Historical Discourse in Isle of Passion by Laura Restrepo*. Manhattan, Kansas State, New Prairie Press, Studies in 20th & 21st Century Literature: Vol. 35: Iss. 2, Article 6.
- MIGNOLO, W. D. (2005): *La razón postcolonial: Herencias coloniales y teorías postcoloniales*. Roma y Buenos Aires, *Adversus* – revista de semiótica, año II, n° 4.
- (2003): *Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal ediciones.
- (2001): *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. Barcelona, Península.
- NAVIA VELASCO, C. (2011): *Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico*. Cali, Universidad del Valle.
- PAÍS DIGITAL, El (2016): En <[http://elpais.com/elpais/2016/04/13/media/1460564097\\_669410.html](http://elpais.com/elpais/2016/04/13/media/1460564097_669410.html)>, acceso 13 de abril, 2016.
- (2016): En <[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/01/actualidad/1459522033\\_033787.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/01/actualidad/1459522033_033787.html)>, acceso 1 de abril, 2016.
- PERRIL, C. K. (1937): En <<http://www.usni.org/magazines/proceedings>>, acceso 8 de junio, 2014.
- PICON GARFIELD, E. y SCHULMAN, I. A. (1991): *Las literaturas hispánicas:*

- Introducción a su estudio, Volumen 1.* Detroit, Wayne State University Press.
- PLATAS TASENDE, A. M. (2007): *Diccionario de términos literarios.* Madrid, Espasa Calpe.
- QUIJANO, A. (2014): *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder.* Buenos Aires, CLACSO.
- (2000): *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.* Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- (1992): *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas.* Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores; Ecuador: FLACSO: Libri Mundi: 437-447.
- RESTREPO, E. y ROJAS, A. (2010): *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos.* Popayán, Colombia Universidad del Cauca.
- RESTREPO, L. (2004): *Delirio,* Madrid, Alfaguara.
- (2001): *La multitud errante.* Barcelona, Editorial Anagrama, Narrativas Hispánicas.
- (1999): *La novia oscura.* New York, HarperCollins Publishers, Rayo.
- (1995): *Dulce compañía.* New York, HarperCollins Publishers, Rayo.
- (1993): *Leopardo al sol.* New York, HarperCollins Publishers, Rayo.
- (1989): *La isla de la pasión.* New York, HarperCollins Publishers, Rayo.
- (1988): *Historia de un entusiasmo.* New York, HarperCollins Publishers, Rayo.
- RODRÍGUEZ, N. (2005): *Política, periodismo y creación en la obra de Laura Restrepo.* Dissertation, San Buenaventura (Ventura), University of Cincinnati.
- RTVE (2015): En <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/conversatorios-en-casa-de-america/conversatorios-casa-america-27-02-15/3018662/>>, acceso 15 de febrero, 2015.
- SÁNCHEZ-BLAKE, E. y LIROT, J. (2007): *El universo literario de Laura Restrepo: Antología crítica.* Bogotá, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- SOCORRO, M (2009): En <<http://milagrossocorro.com/2009/06/mi-entrevista-con-laura-restrepo-2/>>, acceso 31 de marzo, 2014.
- TACCA, O. (1985): *Las voces de la novela.* Madrid, Editorial Gredos.

- TAYLOR COLERIDGE, S. (1907): *Samuel, Coleridge's essays & lectures on Shakespeare and others poets and dramatists*. Note on the Tempest, Boston, The Temple Press Printers: 65-69 y 75-81.
- TODOROV, T. (1967): *Littérature et signification*. Paris, Librairie Larousse.
- (1966): *Les catégories du récit littéraire, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*. Paris, In : Communications, 8 : 125-151.
  - (1966): *Recherches sémantiques: langages*. En < [http://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1966\\_num\\_1\\_1\\_2864](http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1966_num_1_1_2864)>, acceso 26 de julio, 2016.
- VALBUENA BEDOYA, N. (1999): *Laura Restrepo: del periodismo a la ficción*. Bogotá, Nómadas (Col), núm. 11, Universidad Central Bogotá: 203-217.
- WHITE, H. (1975): *Metahistory: The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.

## APÉNDICE

Incluyo un sencillo árbol genealógico de la familia Arnaud-Rovira, para situar a las dos mujeres y, a su vez, narradoras ocasionales de *La Isla*, que sirvieron de fuente histórica a la periodista-investigadora-autora Laura Restrepo, a la hora de novelar su libro *La isla de la pasión*: Alicia Arnaud Rovira (hija de Alicia y Ramón) y María Teresa de Guzmán (nieta de la pareja protagonista del libro).

### Familia Arnaud Rovira (A.R.)

Alicia Rovira Gómez ——— Ramón Arnaud Vignon

↓

Asunción Huerta – Pedro Ramón A. R. – Alicia A. Rovira – Lidia Olga A. R. – Miguel Ángel A. R.  
(viuda de Loyo)

↓

María Teresa (Arnaud) de Guzmán

**Pedro Ramón:** hijo primogénito de Alicia y Ramón.

**Alicia:** hija de Alicia y Ramón, interlocutora de la narradora-periodista-investigadora-autora (Laura Restrepo) en *La Isla*.

**Lidia Olga:** segunda hija de Alicia y Ramón.

**Miguel Ángel:** el menor y cuarto de los hijos de Alicia y Ramón.

**Asunción Huerta:** Esposa de Pedro Ramón y madre de María Teresa de Guzmán.

**María Teresa:** Nieta de Alicia y Ramón, interlocutora de la narradora-periodista-investigadora-autora (Laura Restrepo) y autora del libro de memorias y novela biográfica “*La tragedia de Clipperton* (1982).