

El molino a secuestro: narración, violencia y fictualidad en *Noticia de un secuestro* de García Márquez y *¡Secuestrados! La historia por dentro* de Juan Vitta

Robert L. Sims

"No hay ficción ni no ficción tal como se entiende comúnmente la distinción: sólo hay narrativa".

E. L. Doctorow

Noticia de un secuestro de Gabriel García Márquez y *¡Secuestrados! La historia por dentro* de Juan Vitta aparecieron en 1996 y, como indican los respectivos títulos, versan sobre el mismo tema desde dos perspectivas distintas. La obra de García Márquez enfoca el secuestro como una experiencia colectiva mientras que la de Juan Vitta se concentra en su experiencia personal; es decir, la primera se parece ostensiblemente más a un testimonio en el sentido de que la voz narrativa parece desplazar a la de un narrador no focalizado (omnisciente), se convierte en sujeto y habla por sí mismo y por una colectividad. No obstante, la obra de García Márquez versa sobre el secuestro de 10 personas y busca simultanearlos usando una combinación de montaje espacial y temporal. Además la obra vacila entre el mundo interior del secuestro, el lugar espaciotemporal de la eterna espera, del no movimiento, y el mundo exterior, el lugar constantemente cambiante de la política, las negociaciones, cartas, declaraciones públicas y privadas, cartas cruzadas, y sobre todo el mundo de los secretos, mentiras, verdad y las verdades a medias. La claroscuridad se evidencia en todos los aspectos de la obra que acaba por situarse en una zona intersticial que se puede llamar *fictual* (combinación de *fiction* y *factual* en inglés). La obra de Juan Vitta sigue una trayectoria más o menos lineal en que el mundo doblemente interior (el del secuestro y del secuestrado) se mantiene constante. A Juan Vitta lo acompañan primero Diana Turbay (hasta la página 80) y luego Hero Buss (hasta la

página 184), pero es la voz narrativa personal la que nos narra de manera retrospectiva su drama escalofriante.

Así que en ambas obras se narran los hechos de un horroroso capítulo de la historia contemporánea de Colombia, de un fenómeno que se ha convertido en una industria nacional e internacional. El problema es *cómo* se va a narrar, como historia oficial compuesta por hechos o como historia *sentida* en que los participantes constituyen el enfoque principal, ya que las situaciones cambian pero los sentimientos y emociones quedan lo mismo y todos los secuestrados los comparten. En *Noticia de un secuestro* García Márquez crea un barniz de objetividad periodística, pero sólo un narrador no focalizado puede narrar el mundo exterior que los secuestrados sólo pueden vislumbrar a través de la ubieca televisión. El alcance del narrador es mucho más extenso que el del narrador de la obra de Juan Vitta, que es más autobiográfica que testimonial. Juan Vitta se presenta a la vez como narrador retrospectivo y protagonista del secuestro, y trata de lograr borrar la distancia. No obstante, la diferencia entre los dos queda bien establecida, y Juan Vitta acaba por narrar su secuestro de manera lineal sin preocuparse mucho por relatar *como si fuera por primera vez*. En el caso de García Márquez, es todo lo contrario y busca constantemente cerrar la brecha entre pasado y presente.

En cuanto a la estructura de las dos obras, *Noticia de un secuestro* consta de 11 capítulos que alternan entre el mundo interior y exterior. Por eso le toca al narrador relatar lo que los secuestrados no pueden saber (el mundo exterior) y lo que él no puede saber (el mundo interior). Esta obra constituye otro "refrito", periodístico en el sentido de que García Márquez vuelve a visitar y enfocar un acontecimiento ya trillado y cubierto de

manera extensa por la prensa colombiana en 1991-92 y en que él no participó directamente. El ejemplo anterior más conocido del "refrito" es *Relato de un naufrago* (1955) que escribió cuando trabajaba como periodista investigativo para *El Espectador*. Así que *Noticia de un secuestro* ya tiene antecedentes en la carrera de García Márquez y es otro "balance y reconstrucción" típico de sus largos reportajes: "De los *seriales* o reportajes por entregas merecen ser recordados algunos, y no sólo *El naufrago*, que a partir de su edición en libro separado (Barcelona, 1971) es considerado una obra más del escritor. *Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia*, su primer gran reportaje, anuncia varias constantes de la obra futura del escritor: su gusto por las aventuras colectivas, posteriormente plasmado en *La mala hora*; las construcciones tipo mosaico a partir de anécdotas irrelevantes: la tragedia escondida en la cotidianidad. *El Chocó que Colombia desconoce*, cinco entregas a las que seguirá, seis meses más tarde, *El Chocó irredento*, es una mágica experiencia, difícil de comprender desde una estricta y aburrida concepción del periodismo" (*El otro García Márquez: los años difíciles*, 134).

Como indica la cita de Pedro Sorela, los reportajes de García Márquez ya cruzan alegremente la supuesta frontera genérica que artificialmente dividen los géneros. Desde el comienzo, el periodismo garciamarquiano, género bastardo como la novela, se hibridiza, se transforma y va evolucionando y adoptándose a las nuevas formas de comunicación. El proceso bipartito (balance y reconstrucción) y el uso del refrito le permiten a García Márquez desarrollar un método de escribir parecido al análisis estructuralista de los mitos que propuso Claude Lévi-Strauss. Primero, hay que comparar todas las versiones existentes de un mito y extraer todos los elementos que tienen en común. Al hacerlo, se llega al equivalente del mito original, es decir, consta de un número de elementos básicos, o mitemas, que no se pueden cambiar cuando se vuelve a narrar. Además, el mito es transtemporal y se puede contar en cualquier momento, siempre y cuando los mitemas no cambien. Lo que sí puede cambiar es el orden en que se narra el mito; es decir, cada variante del mito también constituye un refrito y un balance y reconstrucción al estilo de los reportajes de García Márquez. En este sentido, García Márquez también es un *bricoleur* a quien le interesa sobre todo reordenar los elementos básicos de los hechos narrados en forma de historia oficial. Esencialmente, esto es lo que hace en *Noticia de un secuestro*.

En *¡Secuestrados! La historia por dentro*, Juan Vitta opta por una técnica narrativa que, como indica el títu-

lo, se opone completamente a la de García Márquez. De hecho, el lector se adentra cada vez más en el infierno del secuestro y todo gira en torno al drama de Juan Vitta. Este formato es muy popular en la actualidad porque, al contrario del testimonio que postula una voz y experiencia colectivas, todo se centra en el individuo que, paso a paso, supera una serie de obstáculos imposibles y sale redento al final. El espacio personal de Juan Vitta no se extiende muy lejos para identificar con el espacio colectivo del secuestro, un fenómeno que sobrepasa cualquier vida individual. Lo que va a apelar al lector es el sentido de lo *abyecto* de la situación extremadamente peligrosa en que se encuentra Juan Vitta. El sentimiento de abyección de parte del lector le permitirá sentir, identificarse con él *a distancia*, sentir al nivel individual que Juan Vitta se encuentra en una situación más grave que el lector. Esta misma relación se ve en las telenovelas en que las enmarañadas vidas de los actores eclipsan completamente la del televidente. El mismo Juan Vitta, quien enfrenta constantemente la muerte en manos de estos chiflados y caprichosos sicarios, quienes viven en un presente eterno sin pasado ni futuro y saben perfectamente que pueden morir de un momento a otro, concibe su propio dilema como una película: "A los extras de las películas jamás les habla el director. Él se reserva sólo para tratar con las estrellas. De todas maneras era mejor que mantuviera una ilusión en medio de aquella situación suficientemente desoladora de por sí. Eso era preferible a nada" (*¡Secuestrados!*, 96). Aunque él se ve como "extra", es decir carne de cañón, lo cierto es que desempeña el papel principal su propia película de largo metraje, y la estructura de la obra apoya esta idea.

La obra consiste en 35 capítulos cortos (el más largo de 17 páginas) que se suceden de manera rápida y escenográfica. Los primeros dos narran la trampa tendida por el Cartel de Medellín. El equipo de *Hoy X Hoy* cree que se van a entrevistar con el cura Pérez, el jefe del Ejército de Liberación Nacional. El capítulo 3, el más largo (17 páginas) es una conversación en Diana y Juan Vitta sobre la situación del secuestro. Vitta se acuerda de su visita al zoológico en Berlín en 1969: "La naturaleza, siempre sabia, no los ha hecho para servir de espectáculo a nadie. Están diseñados genéticamente para cazar y defenderse de sus depredadores. En síntesis: para vivir en libertad sean cuales fueren los riesgos que esto conlleve. Las caminatas interminables son, ni más ni menos, una muestra de su obligada infelicidad, una consecuencia directa de su cautiverio" (*Secuestrado*, 24-5). Poco después, se da cuenta de que él y los otros secuestrados son también animales del zoo: "Me acor-

dé de los leones berlineses y no pude contener las lágrimas al pensar no sólo en los riesgos inminentes que corríamos, sino también en lo dramático de la libertad perdida a manos de un grupo de criminales al servicio de uno de los más siniestros delincuentes de que se tenga noticia en la historia de la humanidad. Desde ese momento nuestras caminatas también serían interminables y, como a las fieras, tampoco nos conducirían a ninguna parte. El drama había empezado. Una tragedia: la tragedia del cautiverio, con un único interrogante que nos venía a la mente: ¿hasta cuándo? Por desgracia, no había respuesta" (25).

Como extras de la película, la muerte los amenaza constantemente: "Matar a cualquiera de nosotros serviría como medida de presión para apremiar las negociaciones tendientes a salvarla a ella" (27). El tema de la privación de la libertad se vincula con el ciclo interminable de la violencia en Colombia y la búsqueda inútil de la quimérica y escurridiza Paz: "Estaba cansado, como todos los colombianos, de ver cómo nos matábamos entre nosotros mismos cuando tenemos un país que puede hacernos más o menos felices. En cambio hemos construido un infierno de violencia donde nadie ha sido, ni es, ni será feliz en muchas de las décadas por venir" (31). Desde ya lo que parece una eternidad los colombianos siguen haciendo la misma cosa, esperando los resultados diferentes, pero se despiertan cada día sabiendo que quedará lo mismo, sin esperanza, sin salida, estancados en un tiempo evolucionando en espiral hacia adentro, el país fragmentándose, consumiéndose en una lucha por el poder.

Los capítulos 4 a 23 (páginas 42 a 178) narran la existencia claustrofóbica por dentro del secuestro. Esta etapa se divide en dos partes, la primera en que Diana Turbay acompaña a Juan Vitta (24-80), la segunda con Hero Buss (81-185). Al contrario de *Noticia*, todo gira en torno al secuestro del equipo periodístico, cuyo centro es Juan Vitta, y, en este caso, el yo produce una onda expansiva que no puede lograr la misma extensión de la obra de García Márquez. Se trata aquí de distinguir entre el reportaje, el testimonio y la autobiografía, o "el deseo de escribir el yo" ("Sin secretos", 140). Doris Sommer constata: "Sin lugar a dudas parte del encanto de la autobiografía es su contagioso auto-engrandecimiento. Los autobiógrafos escriben porque se sienten convencidos de su singularidad, una convicción que se desborda en la página, de manera que el lector de un 'yo' incesante pueda fantasear que el pronombre se refiere a él o a ella. Tal vez la diferencia retórica más evidente entre la autobiografía y el testimonio de mujer que aquí me concierne es el 'sujeto plural' a veces im-

plícito y a veces explícito del testimonio" (141). En cuanto al secuestro, un fenómeno individual y colectivo, se puede narrar de varias maneras: (1) desde el exterior por un narrador extradiegético-heterodiegético; (2) desde el interior por un narrador extradiegético-homodieético; o (3) desde una doble perspectiva interior-exterior por un narrador extra/intradiegético-heterodiegético. Número 1 tiene que ver con un narrador no focalizado que en la ficción sabe o dice más que los personajes y en el periodismo con un artículo que se limita a narrar los hechos y mantiene la objetividad. El número 2 se relaciona con la autobiografía o el testimonio novelizado, y el número 3 con la ficción y el periodismo, o sea, la forma hibridada de la fictualidad, es decir, *Noticia de un secuestro*.

Esta obra híbrida es lo que Elzbieta Sklodowska llama *un testimonio noticiario*, o sea un testimonio mediato en que un gestor, editor o compilador interviene para organizar la versión oral del testificante, quien constituye más que un simple informante etnográfico porque mientras el "autor" disminuye su presencia, la auto-representatividad del testificante se hace concreta. Ya que para muchos críticos uno de los rasgos definidores del testimonio es la voz de los reprimidos, marginalizados y subalternos, la función del autor se relega al segundo plano. En el caso de *¡Secuestrados! La historia por dentro*, se presenta más como *testimonio inmediato*, como autobiográfico. No se indica el proceso editorial para preparar el texto, mediante entrevistas, grabaciones, si hubiese un coeditor que le ayudara a Juan Vitta a decidir lo que se incluiría o se excluiría. Lo que salta a la vista es que a él le interesa cerrar la distancia entre el narrador retrospectivo y el narrador-protagonista. En *Noticia* se subraya el proceso periodístico de hacer investigaciones exhaustivas para recoger los hechos, para lograr la mayor exactitud. Hay que tener presente el hecho de que García Márquez puede reunir a todo un equipo de personas que lo ayudan para esta tarea y lo que a él le incumbe sobre todo es la estructuración de la obra, valiéndose de un montón de datos. Al estilo de Truman Capote que acumuló miles de páginas que le tocó reducir para escribir *A sangre fría*, García Márquez también tuvo que hacer lo mismo.

Así que se presenta el problema de la literariedad y la no literariedad de los testimonios noticieros, es decir, es difícil determinar si se trata de un testimonio novelizado y una novela testimonial: "Por lo general, los 'gestores' se sienten menos ambivalentes ante la necesidad de *estructurar* el material original —tratándolo como 'materia prima, moldeable tiempo después'— que frente a una posible alteración lingüística" (*Testimonio hispa-*

noamericana, 33). En ambas obras se mantiene la ilusión de la novela realista de que el lenguaje es transparente, que el contrato de veredicción entre el autor y el lector es inquebrantable, porque en el periodismo se busca la verdad presentando los hechos y las versiones grabadas de las víctimas. No obstante, lo cierto es que como los historiadores, los periodistas no tienen documentos, sino interpretaciones. Siempre hay otra versión del secuestro, de hecho un sinnúmero de versiones, y se trata de cohesionar las versiones para sacar la versión dicha "oficial". Y como apunta Hugo Achugar: "Originalmente, 'testimonio' viene del griego 'mártir' 'aquel que da fe de algo', y supone el hecho de haber vivido o presenciado un determinado hecho. Entre los griegos, sin embargo, el uso de mártir no connota sufrimiento o sacrificio y atiende básicamente al hecho de ser fuente de primera mano. Al pasar al latín, y sobre todo con el advenimiento de la era cristiana, mártir adquiere el significado hoy vigente de aquel que da testimonio de su fe y sufre o muere por ella. Aquí es pues cuando el término adquiere el sentido de conducta ejemplar" (citado en *Testimonio hispanoamericano*, 103).

El secuestro va al meollo de la cuestión estructural y narrativa de las dos obras. Se puede preguntar: en realidad, ¿quiénes son los secuestrados: las 10 personas, los guardianes sicarios que viven arraigados en el presente siempre amenazados por la muerte, peones desechables del Cartel de Medellín, los familiares de los secuestrados y los guardianes, los hermanos Ochoa que cambian una forma de secuestro por otra cuando se entregan, o el autosecuestro Pablo Escobar que busca salida pidiendo inútilmente al gobierno que le dé el mismo tratamiento como preso político como los del M-19, el presidente Gaviria y la Asamblea Constituyente que tratan de navegar las aguas turbulentas de la política de la extradición para salirse con el suyo, evitar un baño de sangre más grande, o el sufrido país de Colombia que sigue padeciendo ola tras ola de ambos narradores? ¿Es noticia de un secuestro, secuestro de una noticia, narrativa de un secuestro, secuestro de una narrativa o, más bien, narrador de un secuestro o secuestro de los narradores? Y ¿por qué no noticias en vez de noticia y secuestros en lugar de secuestro del título, y por qué un secuestro y no el o los secuestros? ¿Es secuestro o secuestrado, secuestrado por adentro o por afuera?

Los títulos velan más que revelan, son signos parciales, troncados, destinados a desvalorizar y alejar el nombre y el papel de García Márquez en la producción de la obra por una parte y, en el caso de Juan Vitta, a valorizar y acercar el papel del autor para que el lector se identifique por completo con él. Con García Már-

quez, el título corresponde al juego de disfraces del autor que vemos en sus obras más bigenéricas: *Relato de un naufrago*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Miguel Littín clandestino en Chile* y *Noticia de un secuestro*; es decir, una zona claroscuro en que el autor se siente más que se ve y mantiene un perfil bajo. Juan Vitta propone con su título un acercamiento más íntimo, una perspectiva desde adentro hacia afuera. Desde un centro personal el mundo exterior no tiene un alcance muy grande, sólo se vislumbra, queda desdibujado, sugerido, especulativo, como la cuestión de las negociaciones: "A lo mejor el fin de las negociaciones salvaba a uno o dos del grupo, pero yo no quería regresar allá afuera, en calidad de enfermo mental a quien, con el tiempo, confinarían en una casa de reposo" (*Secuestrados!*, 61). La conciencia de Juan Vitta, parecida a las interminables caminatas de los leones, se va describiendo un movimiento en espiral hacia un punto cero, se va fragmentando, ensimismándose cada vez más. Son dos obras sobre el mismo tema con dos métodos narrativos en apariencia diametralmente opuestos. En un ensayo de la ex constituyente María Mercedes Carranza sobre *Noticia de un secuestro* ella propone dos tipos de lectores: "Este nuevo libro de Gabriel García Márquez tiene dos lecturas diferentes o, mejor, dos lectores muy distintos: el colombiano y el del resto del planeta. El último lo leerá lleno de asombro ante ese mundo degradado, injusto y tan violento que se revela página tras página: ese mundo en que naufraga un pobre paisito que sólo conoce por el narcotráfico y por el peligro literario que le ha entregado con su obra el mismo el García Márquez. Admirará las dotes de periodista del escritor colombiano y devorará el libro para conocer el final de unos dramas humanos, políticos y criminales del todo ignorados por él" (*Semana*, 51). Este lector "internacional" que tal vez sólo conozca a Colombia mediante el discurso de la mala fama, el discurso del narcotráfico o pabloescobariano, leerá el libro porque García Márquez no sólo lo escribe sino que escribe lo visible; es decir, despliega los macroelementos de la violencia, los carteles, las drogas, el dinero, la corrupción de la política milimétrica, y fácilmente puede involucrarse y perderse en la historia "cronológica" de los hechos y la historia sentida del drama humano en el nivel más elemental. El lector colombiano, a pesar del gran despliegue informativo sobre esta situación, de su involucramiento más directo en la tragedia, aprenderá "asuntos nuevos y no de poca envergadura" (51).

García Márquez también quiere escribir lo invisible, es decir, adentrarse en el mundo del secuestro y del poder, situarse adentro y afuera, como en *El otoño del pa-*

triarca en que el lector ve al dictador desde adentro hacia afuera. Aunque sí “se trata de un extenso trabajo periodístico que intenta por primera vez dar coherencia a unos hechos que, hasta ahora, habían tenido sólo en apariencia conexión entre sí, todo depende de esa habilidad suya de mago de Merlín en el manejo de las técnicas de la narración” (52). Así que se plantean lector interior/exterior y un mundo interior/exterior en la obra y lo que los vincula es la narración. Para poder entrar y salir, acercarse y alejarse, García Márquez decide “como periodista, no entrometerse para nada en el desarrollo de los acontecimientos que relata: de parte suya no hay un solo juicio de valor, ninguna opinión de índole personal, ni siquiera un adjetivo que califique o descalifique. Es el intermediario que investiga, organiza, encadena, escribe los hechos y los transmite limpia y escuetamente” (52). Juan Vitta busca adentrarnos en su obra, encerramos en su infierno personal y la duración de tres meses de su secuestro pasa a cámara lenta, a pesar del montaje de escenas cortas y rápidas. Las largas conversaciones y los juegos mentales (la fuga mental, capítulos 15 y 23) que interrumpen el movimiento temporal, establecen una idea del “retorno eterno”, una repetición de lo mismo, un lento e inexorable movimiento de fragmentación interior, la locura, el ensimismamiento mental y físico. Dentro de los largos capítulos García Márquez pasa rápidamente entre los mundos interior y exterior, se crea un contraste muy claro entre la inmovilidad del interior y la frenesí del exterior.

La mayoría de los comentarios sobre *Noticia* plantean la total ausencia de García Márquez, el completo no intervencionismo en el texto, como si, como Merlín, él hubiera hecho acto de prestidigitación para que la obra se estructurara, se contara por su propia cuenta. Esta invisibilidad puede ser una presencia más fuerte que la supuesta ausencia. Se aparenta como periodista tanto como se esconde como escritor, como si fuera un acto de Dios. No obstante, su presencia se manifiesta al macronivel estructural en la alternancia del mundo interior del secuestro y el mundo exterior de las negociaciones secretas, sufrimiento colectivo, comunicaciones cruzadas, movimientos frenéticos. El primer capítulo marca el paso del mundo exterior al infierno claustrofóbico del secuestro. Los otros 10 capítulos se organizan de la manera siguiente: Mundo Exterior: 2, 4, 6, 8, 10 y Mundo Interior: 3, 5, 7 y 9. El capítulo 11 combina los dos mundos a medida que se acerca el momento de la liberación de Maruja Pachón. El epílogo reúne a los dos personajes principales en el mundo exterior. Si Maruja Pachón y Alberto Villamizar son el eje central y el hilo conductor del libro, el secuestro es el vínculo entre

los mundos interior/exterior y la narración. Todos quedan secuestrados: las diez personas, los sicarios guardianes, los miembros del cartel de Medellín, Pablo Escobar (más autosecuestro que secuestrado, encerrado en la soledad del poder), el presidente Gaviria, el gobierno, el país, y, como espero mostrar, la narración, el narrador y aun el autor.

En el corto prefacio a *Noticia de un secuestro*, titulado “*Gratitudes*”, García Márquez vuelve a plantear la misma problemática del disfraz autorial y narratorial en términos diferentes: “Tenía el primer borrador ya avanzado cuando caímos en la cuenta de que era imposible desvincular aquel secuestro de los otros nueve que ocurrieron al mismo tiempo en el país. En realidad, no eran diez secuestros distintos –como nos pareció a primera vista– sino un solo secuestro colectivo de diez personas muy bien escogidas, y ejecutado por una misma empresa con una misma y única finalidad” (*Noticia de un secuestro*, 5). No sólo se trata de pasar de un testimonio personal narrado en primera persona, a un “reportaje” en tercera persona narrado por un narrador heterodiegético sino de diez testimonios y voces. Su solución es periodística y literaria: “Esta comprobación tardía nos obligó a empezar otra vez con una estructura y un aliento diferentes para que todos los protagonistas tuvieran su identidad bien definida y su ámbito propio. Fue una solución técnica para la narración laberíntica que en el primer formato hubiera sido fragorosa e interminable. De este modo, sin embargo, el trabajo previsto para un año se prolongó por casi tres, siempre con la colaboración cuidadosa y oportuna de Maruja y Alberto, cuyos relatos personales son el eje central y el hilo conductor de este libro” (5). Así que en la jerarquía de voces narrativas, las de Maruja Pachón y Alberto Villamizar van a dominar y las otras ocho voces desempeñarán papeles de extensiones diferentes. Como los dos reportajes anteriores, la entrevista constituye la principal técnica periodística para documentarse: “Entrevisté a cuantos protagonistas me fue posible, y en todos encontré la misma disposición generosa de perturbar la paz de su memoria y reabrir para mí las heridas que quizás no querían olvidar” (5). Si *Noticia de un secuestro* no es un libro de quien lo escribe sino de quien lo sufre, entonces es tanto una historia de los hechos de los secuestros como la *historia sentida* de esta horrible tragedia sufrida por las víctimas: “A todos ellos lo dedico, y con ellos a todos los colombianos –inocentes o culpables– con la esperanza de que nunca más nos suceda este libro” (6).

Aunque no aparece el autor en primera persona en el texto haciendo comentarios, el hecho de que García

Márquez utiliza la tercera persona complica la cuestión de *author/artifex*; es decir, quien inspira el texto y quien lo (re)construye. El uso de la tercera persona sugiere la idea del "narrador omnisciente", concepto un poco absurdo porque ningún narrador puede saber todo a la vez sino de manera consecutiva. Así que es tan ilusorio como la objetividad. La tercera persona puede también complejizar la cuestión de quién habla y quién percibe. La presencia del "autor" sí se nos revela en el proceso de la selección de datos. Este proceso tiene que ver con la paralepsis, la inclusión de información inútil como todas las discusiones del tiempo en *Crónica de una muerte anunciada*, la elipsis, omisión completa, o la paralipsis, una omisión lateral de información que el autor puede o no incluir más tarde. Aunque el periodista (re)construye los hechos de un evento, puede valerse de técnicas literarias y no tiene que ser una reconstrucción cronológica. De hecho, la 'pura' cronología es otra ilusión: "Entre tanto, Barbara Hernstein Smith, en un artículo muy interesante que descubrí posteriormente, me induce a inclinarme hacia la otra vertiente, al argüir no sólo que el orden rigurosamente cronológico es tan raro en los relatos folclóricos como en cualquier tradición literaria, sino también que es prácticamente imposible para cualquier narrador mantenerlo en un enunciado de una longitud que no sea mínima. En otros términos, por la naturaleza misma del discurso, la falta de linealidad es más la regla que la excepción en el relato" (*Ficción y Dicción*, 56). Ni el periodista ni el escritor de ficción, tienen que saber nada porque "lo inventan" todo, pero de maneras diferentes. Los relatos tanto real como ficcional se convierten en relatos fictuales mediante un sistema de constantes préstamos e intercambios. La no ficción, al utilizar los indicios de la ficcionalidad, se ficcionaliza y, la ficción, al abandonarlos, se desficcionaliza, de manera que "las formas narrativas cruzan alegremente la frontera entre ficción y no ficción" (76). Una vez más nos enfrentamos con la problemática de múltiples disfraces tanto autoriales y narratoriales, presencias y ausencias, y todo emanando del espacio intersticial de la fictualidad, la constante transgresión y desfronterización de las artificiales divisiones genéricas.

Desde la perspectiva estructural, *Noticia* constituye otra vez un refrito en el sentido de que ya se había hecho un extenso cubrimiento periodístico de los hechos, aunque de manera más dispersa. García Márquez no sólo construye sino reconstruye el acontecimiento, dándole una forma narrativa más literaria. Paul de Man dice que "la oposición binaria entre ficción y la realidad (*fiction and fact*) ya no importa: en cualquier sistema

diferencial, es la afirmación del espacio *entre las entidades que importa*" (*A Poetics of Postmodernism*, 113. Traducción mía). El uso de la focalización y la ocularización ayuda a crear la zona de la fictualidad que le permite al autor disfrazarse como un "narrador como nadie" típico de la narración histórica que domina el tiempo y espacio: "Este narrador literalmente 'habla historia'. Este narrador como 'Nadie', este reflejo implícitamente colectivo e histórico, racionaliza la conciencia alineando el tiempo en un único horizonte. El 'narrador', esa compleja función sin definición individual, mantiene la comunicación entre pasado, presente, y futuro, y de ahí la posibilidad de secuencias causales de uno a otro" (*Sequel to History*, 27, 28-9). Así que el narrador como nadie es, como muchos dictadores, Sr. Ubicuo, porque está eternamente presente y ausente. La división entre quién habla y quién percibe al comienzo de la obra establece una doble presencia/ausencia del autor/narrador. Cronológicamente, el primer secuestro ocurrió el 30 de agosto de 1991 y el de Maruja y Beatriz, el 7 de noviembre de 1991. En este papel, García Márquez puede crear una red temporal sin brechas siempre y cuando el lector, adicto a la linealidad, siga creyendo en esta ilusión.

En ¡*Secuestrados!* la apertura es más cronológica y convencional: "Era un jueves sobre las cuatro de la tarde. Estaba redactando el artículo de portada para nuestra revista, *Hoy X Hoy*, bajo una tremenda presión por parte de Diana Turbay que tenía un compromiso de carácter político. Titular: 'Pablo Escobar no mató al gobernador de Antioquia'. A continuación debíamos hacer toda una versión del material 'caliente' que había llegado a nuestras manos, gracias a una fuente de altísima infidelidad" (*¡Secuestrados!*, 9). El equipo trabaja en una noticia caliente que proviene de una fuente 'de altísima infidelidad' que ya se trata de verdades a medias. La verdad detrás de la verdad es que la noticia y su titular no pueden captar más que la verdad transitoria y escurridiza y viene otra 'verdad' que hará que el mismo equipo caiga en la trampa de Pablo Escobar. El hecho de que Juan Vitte redacte este artículo confirma que él tampoco puede distinguir entre la verdad y la falsedad. En *Noticia* el lector tiene que buscar la verdad pasando por una red de falsedades que se van multiplicando desde el comienzo hasta el final de la obra. Como siempre ocurre con la autoría de los asesinatos en Colombia, el del gobernador se podría atribuir al cartel de Cali, porque "existía una serie de pruebas y de indicios que apuntaban hacia uno de los cabecillas del cartel de Cali como autor del asesinato" (11). Frente a esta situación, el equipo de *Hoy X Hoy* va a publicar otra false-

dad posible. Juan Vitta y Diana Turbay discuten el problema de la verdad: "Por otra parte, el país no cree que todo lo que pasa sea obra de Pablo Escobar. Eso no lo cree ni el mismo Escobar para comenzar, y no lo creen los que lo dicen, luego ya es hora de ir sacando a flote la verdad de muchas de las cosas que están pasando aquí" (13). Juan Vitta se encuentra envuelto en una red de mentiras que acabarán por engañarlo precisamente porque el equipo quiere autoengañarse creyendo que hay otra posibilidad de llegar al momento de la verdad. Esta apertura difiere de la *Noticia* porque los participantes, viviendo y cubriendo el mundo exterior, no saben nada del mundo interior y los escuetos hechos no les brindan más que una serie de interpretaciones.

En las páginas 29-31 y 149-54 de *Noticia*, el narrador no focalizado interviene para pintar el trasfondo histórico: "Colombia no había sido consciente de su importancia en el tráfico mundial de drogas mientras los narcos no irrumpieron en la alta política del país por la puerta de atrás, primero con su creciente poder de corrupción y soborno, y después con sus aspiraciones propias" (*Noticia de un secuestro*, 29). El secuestro se remonta a la Revolución Cubana cuando Cuba "adoptó el secuestro como una táctica revolucionaria casi por accidente. El acontecimiento clave ocurrió en 1974 cuando los hermanos Juan y Jorge Born, herederos de una de las más grandes fortunas familiares de Argentina, billones de dólares en grano y otros intereses, fueron secuestrados de las calles de Buenos Aires y se pidió un pago de 64 millones de dólares por su rescate. Esto queda una suma récord, y era enorme aun juzgada por las normas en América Latina" ("Adventures in the Ransom Trade", 146. Traducción mía). El mismo artículo asevera que el secuestro, a pesar de su asociación revolucionaria, se ha convertido en puro negocio: "Con la Guerra Fría se van los días románticos cuando los secuestros se vinculaban con la filosofía marxista y las sumas pagadas proporcionaban el 'impuesto de guerra' para los movimientos políticos marxistas. Ahora, como todo en esta edad recalentada, sólo se trata de dinero" (136). En esta parte García Márquez establece una serie de hechos históricos extratextuales que muestran su posición de narrador no focalizado y de periodista que se limita a narrar los hechos que rodean al secuestro. Su silencio autorial ayuda a mantener la ilusión de la objetividad y el lector puede sacar sus propias conclusiones acerca del secuestro. También entra aquí la figura de Pablo Escobar cuya presencia ubicua se siente a lo largo de la obra por su ausencia mientras muñequa su entrega a la justicia mientras desencadena una ola de terrorismo para presionar al gobierno para que acepte

sus términos: "Para lograrlo —con el terrorismo en una mano y la negociación en la otra— emprendió una escalada de secuestros de periodistas para torcerle el brazo al gobierno" (*Noticia*, 31). Esta intervención narrativa le permite vincular el secuestro del mundo interior al del mundo exterior: "De modo que el secuestro de Maruja y Beatriz parecía explicarse como otra vuelta de tuerca de aquella escalada fatídica" (31).

La segunda intervención histórica sigue el entierro ignominioso de Marina Montoya en una fosa común después de asesinada, es decir una suspensión abrupta de la primera línea narrativa. El hecho de que fue enterrada "junto con los otros cuatro desconocidos y el niño" le permite a García Márquez decir: "Era evidente que en aquel enero atroz el país había llegado a la peor situación concebible" (149). Hay que recordar que los secuestrados en *Noticia* no son ciudadanos ordinarios, muchos de los cuales son secuestrados cada año y desaparecen o pagan sumas menos espectaculares. Como la intervención anterior, esta segunda le permite volver a contextualizar el secuestro en ambos mundos y el alcance de esta anacronía se remonta hasta 1983. Quiere subrayar la idea de que el ciclo de la violencia forma parte del tejido sociopolítico de Colombia, tal vez se remonte a la fundación del país: "La verdad era que el país estaba condenado dentro de un círculo infernal" (151). El hecho de que Marina Montoya está enterrada en una fosa común sirve como objetivo correlativo de la envergadura del secuestro y la violencia que alcanzan a todos aunque el asesinato de Marina es algo mucho más horrible en un país tan clasista. Los hechos históricos sobrepasan la objetividad para volverse eternos porque se repiten infinitamente en el imperecedero ciclo de la violencia. García Márquez agrega otra permutación a este mal casi bíblico: el dinero fácil: "Prosperó la idea de que la ley es el mayor obstáculo para la felicidad, que de nada sirve aprender a leer y a escribir, que se vive mejor y más seguro como delincuente que como gente de bien. En síntesis: el estado de perversión social propio de toda guerra larvada" (151-2). El baile del secuestro involucra a todos, y la verdad también queda secuestrada: "La gente llegó a creer más en las mentiras de los Extraditables que en las verdades del gobierno" (154). Es evidente en esta obra que, a pesar de todo el cubrimiento anterior y del acceso de García Márquez a información nueva, la verdad queda relativizada y el narrador no puede lograr saber todo como en *Crónica* cuando el narrador-personaje dice que "volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria" (*Crónica*, 13).

Juan Vitta también interviene en su obra para ampliar el contexto del secuestro, pero estas observaciones emanan desde el mundo interior y no tienen el mismo alcance ni autoridad de las de García Márquez: "Estaba cansado, como todos los colombianos, de ver cómo nos matábamos entre nosotros mismos cuando tenemos un país que puede hacernos más o menos feliz. En cambio hemos construido un infierno de violencia donde nadie ha sido, ni es, ni será feliz en muchas de las décadas por venir" (*¡Secuestrados!*, 31). Aun Pablo Escobar queda "autosecuestro por las circunstancias" (45). Otros comentarios versan sobre la eficacia del establecimiento militar: "Cuando uno piensa que en cincuenta años el ejército no le ha podido ganar militarmente a la guerrilla, se pregunta cómo va a hacer para ganarle a Pablo Escobar así, de la noche a la mañana. Las cosas estaban llegando a un momento en que la gente quería la paz a cualquier precio y ese era el momento en el cual Gaviria tendría todas las cartas en la mano para negociar con ellos a como diera lugar" (47). El único aspecto positivo de la horrible situación es la posibilidad de las negociaciones: "A lo mejor el fin de las negociaciones salvaba a uno o dos de los del grupo, pero yo no quería regresar allá afuera, en calidad de enfermo mental a quien, con el tiempo, confinarían en una casa de reposo" (61).

Juan Vitta también inculpa a los norteamericanos en el narcotráfico: "Con la marihuana había pasado algo similar o peor: cuando descubrieron que podían cultivarla, se convirtieron en productores y con la coca pasaría algo igual si tan sólo pudieran sembrarla. La sociedad norteamericana producía diariamente más consumidores. Por eso, tal vez, se oponían a la legalización. En materia de doble moral, los gringos nos dan clases" (76). El narcotráfico es un caso de transcapitalismo burlesco en que los carteles practican los principios más fundamentales del capitalismo que los EEUU han querido trasplantar en todos los países: donde hay un mercado, los carteles se transforman en multinacionales al revés, y los EEUU y Europa proveen el mercado más lucrativo del mundo. Los términos del negocio son muy sencillos: plata o plomo. El capitalismo es el dinero y va creando la cultura del dinero que todos quieren aprovechar: "En Colombia y en todo este Tercer Mundo, se han perdido hace tiempo los valores morales. A la voz del billete, como decía, nadie se escapa, nadie es sordo. Todo está para la venta y el poder no es un fin sino un medio" (141). Juan Vitta y García Márquez coinciden en muchos puntos, pero la voz (y fama) de García Márquez eclipsan la voz personal de Juan Vitta, la que emana del mundo interior y se vincula tan

directamente con el mundo exterior. Juan Vitta, según sus propias palabras, constituye uno de los rellenos de la película del secuestro mientras García Márquez y Pablo Escobar, más bien en filigrana, se abrazan en el baile del secuestro.

En *Noticia* el narrador heterodiegético y distanciado se desliza entre los dos mundos vinculados por el secuestro. El secuestro es el homólogo de la soledad, parte del libro de la soledad, y se hace tan ubicuo como las formas de la soledad en la obra de García Márquez. En el caso de *Noticia*, el autor tiene que abrir dos canales narrativos simultáneos —la focalización y la ocularización— para poder entrar y salir de ambos mundos del secuestro. Por eso en la primera frase cuando dice que "miró por encima del hombro" (*Noticia*, 9), no sólo se trata de la perspectiva de Maruja sino también de la del autor. El ojo-cámara del narrador no focalizado recorre el escenario focalizando por Maruja y luego separándose de ella y hace un *zoom in* en otras escenas: "Desde un cafetín de la esquina, a media cuadra de allí, el responsable de la operación vigiló aquel primer episodio real, cuyos ensayos, meticulosos e intensos, habían empezado veintidós días antes" (10). La estructura cinematográfica de la obra es otro indicio fuerte de la presencia del narrador: "Lo que Maruja y Beatriz no pudieron ver fue que del Mercedes estacionado detrás descendieron otros tres hombres" (11). También se revela en la retórica del particular que capta los pequeños detalles al pasar: "Ángel María Rojas era chofer de Maruja desde hacía sólo tres días, y estaba estrenando su nueva dignidad con el vestido oscuro, la camisa almidonada y la corbata negra de los choferes ministeriales. Su antecesor, retirado por voluntad propia la semana anterior, había sido el chofer titular de Focine durante diez años" (12). Parece ser un detalle de "interés humano" sin importancia, pero muestra no sólo el proceso de selección del autor sino el alcance del secuestro y la violencia que azota a todos. La doble perspectiva de García Márquez le permite crear y relacionar los mundos interior y exterior del secuestro y convertirlo en el signo principal de la historia y destino de Colombia.

Una vez secuestradas las dos mujeres, se adentra el lector en el mundo interior del secuestro donde el narrador heterodiegético tendrá que intervenir para ver lo que Maruja y Beatriz no pueden ver, es decir, un mundo donde la invisibilidad es la línea entre la muerte y la vida. La focalización también se complejiza como en la frase siguiente: "Una tontería, porque el M-19 estaba ya en la legalidad y haciendo campaña para formar parte de la Asamblea Constituyente" (14-5). La visión del narrador no focalizado se siente en la frase siguiente:

“Un instante después entraron dos hombres enmascarados con una especie de pasamontañas que era en realidad una pierna de sudadera para correr, con los tres agujeros de los ojos y la boca. A partir de entonces, durante todo el tiempo del cautiverio, no volvió a ver una cara de nadie” (15-6). Claro está que el narrador debe ver por ellas, pero es más difícil determinar quién habla como en la frase siguiente: “Era inconcebible que las dos pudieran sobrevivir en aquel cuarto de mala muerte, durmiendo sobre un solo colchón tirado en el suelo, y con dos vigilantes enmascarados que no las perderían de vista ni un instante” (17). Aunque puede ser el narrador no focalizado o Maruja que dice que “era inconcebible” y el adjetivo demostrativo “aquel” indica la presencia del narrador no focalizado.

En *¡Secuestrados!* el narrador extradiegético-homodiegético, es un narrador en primer grado que cuenta su propia historia. Se puede esperar que este narrador intervenga más directamente en el texto, ya que se trata de su experiencia personal del secuestro. Sin embargo, Juan Vitta, que narra su secuestro de manera retrospectiva, se limita a cortos comentarios, juicios y explicaciones. En esta obra, como en todas, se trata de establecer una jerarquía narrativa y otra de conocimientos. En realidad, ni Juan Vitta ni García Márquez son testimoniantes personales. Por una parte, Juan Vitta tiene que recrear al Juan Vitta narrador-protagonista del secuestro que no sabía casi nada del mundo exterior y, por otra, García Márquez, que escribe un refrito de lo que no presencié, establece una jerarquía narrativa y otra de conocimientos que le permiten revelar tanto el mundo interior como exterior. Él sí debe saber más que cualquier otro personaje, y por eso se hizo la exhaustiva investigación de la situación. En ambas obras, lo que está en juego es la verdad, la omnisciencia desempeña un papel importante porque implica que los narradores saben más que cualquier personaje. Es una ilusión porque este narrador invisible y distanciado sólo puede reportar lo que ocurrió, no es un personaje en la historia: “Seymour Chatman arguye que un narrador no puede focalizar del todo porque un narrador queda fuera de la historia, en un lugar y tiempo diferentes, y así sólo puede reportar, no ve ni oír desplegarse los hechos” (*Narrative Comprehension and Film*, 107. Traducción mía). Sólo los personajes pueden focalizar los eventos, y aunque un narrador no focalizado puede saber mucho más que cualquier personaje, a veces entra directamente en las mentes de muchos personajes. Así que la no focalización u omnisciencia podrá llamarse “multifocalización” (107).

Si en García Márquez la jerarquía narrativa y la de conocimientos son verticales, de arriba para abajo, las jerarquías de Juan Vitta son de abajo para arriba. Juan Vitta busca información sobre el mundo exterior y su narrador-protagonista busca focalizar lo que pasa en torno a él, pero queda a oscuras sobre casi todo. El primer capítulo abre en las tinieblas, una conversación entre Juan Vitta y Diana Turbay en que todo es especulativo y nebuloso. En su búsqueda del Santo Grial de la verdad, van a descubrir el mundo del engaño y autoengaño. Hasta Juan Vitta, el narrador retrospectivo, no puede salir por completo de las tinieblas.

La puesta-en-abismo de la problemática de la jerarquía de los conocimientos en ambos mundos es Richard Becerra, testigo ocular del incidente, no puede dar a Juan Vitta más que una versión narrativizada y condensada: “Por el relato de Richard deduje que jamás se llegaría a saber quién disparó la bala asesina de Diana. Pudieron haber sido los secuestradores” (*¡Secuestrados!*, 242). En *Noticia* lo mismo pasa: “Richard Becerra, el único testigo ocular disponible, fue asediado por los periodistas la misma noche de la tragedia en un salón de la Dirección General de Policía de Bogotá. Estaba todavía con la chamarra de cuero negro con que lo habían secuestrado y con el sombrero de paja que le habían dado sus captores para que pasara por campesino. Su estado de ánimo no era el mejor para dar algún dato esclarecedor. La impresión que dejó en sus colegas fue que la confusión de los hechos no le había permitido formarse un juicio de la noticia. La creencia general, por encima de todas las conjeturas, fue que Diana murió por accidente entre los fuegos cruzados” (*Noticia*, 172). La versión de Juan Vitta, limitada y personal, refleja el poco alcance del narrador, que sea retrospectivo o protagonista, mientras que la de García Márquez se dirige a un público más extenso. Además, el uso de la retórica de la particularidad por García Márquez, la inclusión de los pequeños detalles, siempre añade una nota personal (la ropa de Richard Becerra) y contrasta con el asalto de los periodistas que buscan la verdad efímera y caliente. Juan Vitta restringe el punto de vista al mundo personal, de modo que la retrospectividad no le da mayores conocimientos. En realidad sigue secuestrado dentro de sí mismo, mientras García Márquez puede tener acceso a un nivel más amplio de los conocimientos aunque, en realidad, él construyó las dos jerarquías en su obra.

La posición de los dos narradores queda fundamentalmente diferente de varias maneras. La de García Márquez se parece a la de Gustave Flaubert, quien creía que el autor debía ser como Dios, omnipresente pero

invisible. Hay que tener presente que la obra de García Márquez pertenece más a la tradición modernista (grandes autores, grandes obras) y, dado su profundo deseo de ocupar y compartir el centro del poder con los que lo detentan, y es poco probable que él “desaparezca” del texto. Con respecto a Juan Vitta, su presencia se afiora en su obra en pequeñas expresiones como las siguientes: “No recuerdo exactamente cuánto tiempo permanecí en silencio” (*¡Secuestrados!*, 81); “Todavía lo conservo y creo que no sufrirá ninguna modificación” (121); y “Si mal no recuerdo, mi primera ‘fuga mental’...” (123). Aun “después” del secuestro, el Juan Vitta retrospectivo queda a oscuras y no puede encontrar respuestas definitivas porque no las hay. Estas dos obras, como una cebolla, van quitando capa tras capa de los secretos, sólo para descubrir que hay cada vez más secretos y todos andan tan enfermos como sus secretos. Los narradores andan en las tinieblas tratando de sacar a flote la verdad, una entidad muy frágil. La industria del secuestro va acompañada por otra industria igualmente secreta, la del secuestro y rescate: “El negocio del secuestro y rescate es tan hermética que una de las compañías da como número de fax 000-000-0000” (“Adventures in the Ransom Trade”, 138. Traducción mía). Juan Vitta se adentra cada vez más en el mundo interior del secuestro mientras García Márquez va ampliando el mundo del secuestro, pero ni él ni el otro pueden “narrar” el fenómeno del secuestro que los eclipsa a cada paso.

El mundo desdibujado del secuestro se presenta de manera escénica en las dos obras, pero de maneras opuestas. En *Noticia* se da una serie de escenas dentro de los capítulos mientras en *¡Secuestrados!* las escenas son los capítulos. La estructuración de *Noticia* corresponde al constante vaivén en los mundos interior y exterior del narrador distanciados y acercados. García Márquez busca simultanear la duración personal del mundo interior y mantener la naturaleza colectiva del secuestro mientras Juan Vitta, centrado en su propia experiencia, la emplea como trampolín para proyectar este drama individual como una experiencia colectiva. En la obra de Juan Vitta, las analepsis consisten en el recuerdo de los leones berlineses que sirve de puesta en abismo de su situación durante su cautiverio, de manera que se va adentrándose cada vez más en otro mundo interior del autosecuestro mental y psicológico. También se refiere a su vida en Quito que “había sido para mí un lugar especial. Estaba hecho a la ciudad y a la gente” (29). Las analepsis externas de Juan Vitta tienen que ver casi exclusivamente con su drama personal y no recobran el alcance cronotópico de las de García Márquez.

La organización escénica de *Noticia* no sólo revela la estructura fílmica sino el fuerte deseo de ver, penetrar, presenciar y participar en el poder oscuro del secuestro a la vez de cerca y de lejos. El secuestro se convierte en un cronotopo, la fusión de tiempo y espacio, y le da al narrador no focalizado una lente para examinar el secuestro de cerca y otro para examinarlo como signo bajo el cual vive el país. De ahí provienen dos intervenciones históricas, el constante acercamiento y distanciamiento del narrador y la espectacularización y especularización del secuestro acompañado por cierto voyeurismo de parte del narrador. En los retratos personales del presidente Gaviria y de Rafael Pardo encargado de la Seguridad y Orden Público se ve esta fascinación con el poder: “La verdad es que aquella informalidad forzada por las circunstancias estaba muy de acuerdo con el modo de ser de Rafael Pardo, que parecía más de poeta lírico que de funcionario del Estado” (82). Gaviria “es muy meticuloso con sus proyectos, y no los llevaba a los Consejos de Ministros hasta no estar seguro de que serían aprobados” (85). El personaje tan presente/ausente como el narrador es Pablo Escobar, con quien el narrador exhibe una fascinación peculiarmente voyeurística: “Escobar no se conformó nunca con un solo canal, ni dejó un minuto de tratar de negociar con Dios y con el diablo, con toda clase de armas, legales o ilegales. No porque se fiara más de otros que de unos, sino porque nunca confió en ninguno. Aun cuando ya tenía asegurado lo que esperaba de Villamizar, seguía acariciando el sueño del indulto político, surgido en 1989, cuando los narcos mayores y muchos de sus secuaces consiguieron carnets de militantes del M-19 para acomodarse en las listas de guerrilleros amnistiados” (267). La paranoia de Escobar va aumentando rápidamente después de que su ‘presencia’ textual se hace sentir a partir de la página 203.

En el caso de Juan Vitta, la estructura cinematográfica de su obra obedece a otras necesidades; es decir, la rápida sucesión de los capítulos contrasta con la casi atemporalidad de su secuestro en que el tiempo parece suspenderse, en que no existe pasado ni futuro, sólo un presente eterno en que todos viven como si esperasen a Godot: “Era como si de repente la vida humana hubiera tomado un ritmo de cámara lenta. Los segundos se volvían minutos y los minutos horas. Los días eran interminables y yo juraba que llevábamos meses enterrados, retirados en esa colina junto a Medellín” (*¡Secuestrados!*, 65). El tiempo pasa paulatinamente y el único paisaje es el espacio interior infinito sembrado de terror y vacío en que la mente va dando vueltas y fragmentándose en espiral hasta que la frontera entre realidad y

fantasía se borra. El narrador-protagonista se vuelve morbosos: "Salir de allí muerto me tenía ya bastante despreocupado. Lo que me parecía terrible era perder la razón y salir de allí para una institución psiquiátrica. Eso sería lo peor que me podía pasar. Mi cabeza comenzó como a inflarse pero sin realmente ningún dolor. Flotaba y los sonidos se alejaban de mí. En un momento determinado sentí que se producía un desdoblamiento y yo estaba allí pero como en calidad de espectador de mi propio cuerpo" (149-50). De nuevo el narrador retrospectivo no puede añadir mucho sobre su sueño: "No sé cuánto tiempo duró aquello pero debió pasar un buen rato" (150). Él se sentía excluido de su propia muerte y entierro: "Yo seguía sin existir. En el colmo de la desesperación, y ya cansado de gritarles, me senté en una banca y me puse a llorar" (152). Todo marco temporal se evapora y el narrador se convierte en una no entidad.

Es curioso que la única persona que sabe la verdad de Pablo Escobar sea un astrólogo colombiano, Mauricio Puerta, quien predijo "un desenlace terminante: muerte súbita" (270). Y la única persona que puede negociar la entrega de Escobar es el extraño y entrañable padre Rafael García Herreros de *El Minuto de Dios* que dirige un mensaje indescifrable a Pablo Escobar: "*Me han dicho que quiere entregarse. Me han dicho que quisiera hablar conmigo. ¡Oh, mar! ¡Oh, mar de Coveñas a las cinco de la tarde cuando el sol está cayendo! ¿Qué debo hacer? Me dicen que él está cansado de su vida y con su bregar, y no puedo contarle a nadie mi secreto. Sin embargo, me está ahogando interiormente. Dime ¡Oh mar! ¿Podré hacerlo? ¿Deberé hacerlo?*" (259). Un poco más tarde, el padre recibe un mensaje de Dios: "Estos eran los únicos indicios alentadores cuando el padre García Herreros transmitió su mensaje críptico a Pablo Escobar. Cómo llegó a esa determinación providencial, y qué tenía que ver con ella el mar de Coveñas, es algo que aún sigue intrigando al país. Sin embargo, la manera como se le ocurrió es todavía más intrigante. En el automóvil que los llevaba al Instituto de Inmunología del doctor Patarroyo, sintió una especie de inspiración apremiante. "Oígame una cosa, padre", le dijo. "¿Por qué no se mete usted en esa vaina para ayudar a que Pablo Escobar se entregue?" Lo dijo sin preámbulos y sin ningún motivo consciente. "Fue un mensaje de allá arriba", contaría después, como se refiere siempre a Dios, con un respeto de siervo y una confianza de compadre. El sacerdote lo recibió como un flechazo en el corazón" (270-71).

El Dios de Juan Vitta es personal y lo acompaña en el infierno del secuestro: "La vida, de una manera o de otra, siempre me había dado la mano y Dios nunca

me había dejado botado en el camino" (*¡Secuestrados!*, 29). Dios le va a revelar más cada día pero Juan Vitta no puede saber el plan global que Dios tiene para él, de modo que él piensa en un destino que Dios le ha trazado: "Estaba escrito así en nuestras vidas y no podíamos evitarlo. Dios sabe por qué pasó esta vaina y sólo en Él debemos tener una fe enorme para salir de todo esto con buena pata" (43). El papel de Dios se circunscribe al mundo interior y no puede desempeñar el papel decisivo en *Noticia* como agente exterior que finalmente logra lo que todos los movimientos y negociaciones secretos de los más poderosos son incapaces de llevar a cabo.

Aunque estos episodios sí son 'hechos' porque ocurrieron y se incluyen en el 'reportaje objetivo', también constituyen los elementos del testimonio personal de las personas involucradas directamente en el baile del secuestro. Como dice Herrero-Olaizola acerca de Velasco y Littín, "la presentación de las historias de Littín y Velasco tienden a reproducir este tipo de modelos, o si se quiere de dibujos dobles. Igualmente cierto es que como los dibujos dobles, estos testimonios presentan un doble valor que, según Zavarzadeh, no puede ser determinado siguiendo un esquema 'mono-referencial'. Hemos de encuadrarnos dentro de un esquema de índole 'bi-referencial', puesto que se trata de dos 'novelas no ficticias', dos 'reportajes' si se quiere que combinen 'la verdad de la ficción justificada estéticamente con la válida experiencia de la verdad de los hechos'" ("La problemática del disfraz autorial", 481). Otra vez nos enfrentamos con el disfraz autorial porque si García Márquez quiere "que todos los protagonistas tuvieran su identidad bien definida y su ámbito propio" (*Noticia*, 5), es decir, como narradores testimoniales aunque indirectos, al mismo tiempo él va sobrepasando los límites estrictos de la objetividad al incluir estos elementos que pertenecen más al realismo mágico. El narrador autorial sí aparece en esta escena en su rol de periodista. Al padre Herreros "lo acompañó un antioqueño de todo el maíz, grande amigo suyo, que lo asesoraba en sus asuntos terrenales. Por decisión propia, *este benefactor que ha pedido no ser mencionado con su nombre*, no sólo había construido y donado a la capilla personal del padre García Herreros sino que tributaba diezmos voluntarios para su obra social" (271. La cursiva es mía). Así que la historia del secuestro puede ser a la vez un pre-texto, es decir, un testimonio personal y/o un pre-texto que García Márquez puede manipular y (re)construir dándole su forma híbrida situándolo en la zona factual.

El tratamiento de la liberación de Juan Vitta en las dos obras muestra las diferencias narrativas. En García

Márquez se reduce a un párrafo que condensa todo su drama: "Lo paralizó el terror, pues justo en esos días se sentía mejor que nunca, y pensó que el anuncio era una triquiñuela para entregarle el primer cadáver a la opinión pública. Poco después del mediodía le dieron una vuelta en automóvil por sectores intrincados de Medellín, y lo soltaron sin ceremonias en una esquina" (121). En el caso de Juan Vitta, la descripción de su liberación requiere dos capítulos, (179-92) y se ve desde adentro hacia afuera: "Sentí que el corazón de verdad se me salía. Se me desbocaba. Estaba a unos segundos de mi libertad. De dejar atrás todos estos meses de horror y de sufrimiento y de incertidumbre" (*¡Secuestrados!*, 188). García Márquez puede narrar la liberación desde el exterior (como hecho) y desde el interior (la cita de Juan Vitta) mientras Juan Vitta sólo la narra desde el interior rumbo al mundo exterior.

Estos episodios tienen que ver con el rol del García Márquez como periodista/novelistas y con su deseo un poco voyeurístico de colocarse al centro del poder para ver desde adentro hacia afuera y viceversa. Esto se manifiesta en la entrevista a la cual no asistió García Márquez. Él no fue testigo ocular de ninguno de los hechos, y la doble visión le permite ver de ambas perspectivas y pasar silenciosamente del interior al exterior 'como si' fuera testigo ocular. En cuanto a la entrevista entre Pablo Escobar y el padre, "la única versión conocida de la visita del padre García Herreros a Pablo Escobar fue la que dio él mismo de regreso a La Loma" (280). Si García Márquez reporta lo que contó el padre, es decir, testimonio personal, también el narrador autorial se disfraza de testigo ocular al insertarse en la misma entrevista oyendo la conversación secreta entre los dos: "Pablo, le dijo, vengo a que arreglemos esta vaina" (281). La intervención del padre no sólo representa otro hecho objetivo sino que funciona como metacomentario sobre la situación del país, la completa ineficacia del gobierno de encontrar a Escobar ni mucho menos lograr que se entregue por vías oficiales. García Márquez se hace sentir en la selección de este episodio porque, como dice Bajtín del periodista, quien "es, ante todo, un contemporáneo. Está obligado a serlo. Vive dentro de una esfera de problemas que pueden ser solucionados en la actualidad (o, en todo caso, en un período próximo). Participa en el diálogo que puede ser terminado y hasta concluido, puede llegar a ser realización, puede llegar a ser una fuerza empírica. Es en esta esfera donde es posible la 'palabra propia'. Fuera de esta esfera, la 'palabra propia' no es propia (la personalidad siempre se rebasa a sí misma); la 'palabra propia'

no puede ser la última palabra" (*Estética de la creación verbal*, 374).

García Márquez siempre busca sobrepasar esta esfera restringida del periodista y busca insertarse en el testimonio personal como autor disfrazado que a veces nos recuerda su omnipresencia. Como dice Bajtín, "la palabra de un periodista introducida en una novela polifónica se apacigua frente al diálogo inconcluso e infinito" (374). César Leante, hablando de la relación periodista/escritor en García Márquez, apunta que "nadie está más distanciado de una novela de personajes que él. García Márquez no es ni siquiera un novelista de ambientes. [Él] labora en contrario; aspira a la totalidad por la vía de la integración. En su caso no es un hecho lo que promueve en él una novela, sino decenas, quizás cientos de acontecimientos, que se van conjugando, eslabando, como atraídos por una fuerza centrípeta. Él es anticronista por excelencia, y tal vez su excelencia en la narrativa le llegue precisamente por su apartamiento de todos los modos del periodismo (*¿tradicional?*). No informa, no reseña, apenas opina. Como en sus relatos propone al lector una suerte de magia (quizás el lado irreal de las cosas) y le deja cualquier conclusión, si es que puede hablarse de conclusiones" (*Gabriel García Márquez, el hechicero*, 38-9, 40, 42). García Márquez se da cuenta de que el secuestro, contraportada de la soledad autodeterminada, se extiende mucho más allá de los secuestros de las diez personas para incluir no solamente todo el país a escala nacional e internacional. Así que él sabe que la palabra del periodista entra inevitablemente en la esfera del diálogo inconcluso del secuestro, la multiplicidad de voces de los innumerables secuestrados. La doble estructura cinematográfica y mundos interior/exterior le permite narrar y testimoniar y a la vez convertir el secuestro en un cronotopo de toda la situación de Colombia.

Las intervenciones del autor en el texto son simultáneamente visuales y verbales, las cuales corresponden a la focalización y la ocularización. En la página 27, el narrador no focalizado comenta sobre el presidente Gaviria: "César Gaviria puede ser el hombre más áspero cuando cree que debe serlo, y entonces lo fue" (27). Sigue una intervención proleptica: "El curso de los hechos iba a demostrar que fue una decisión cierta" (27). Intervención cultural: "Es inevitable: en Colombia, toda reunión de más de seis, de cualquier clase y a cualquier hora, está condenada a convertirse en reunión" (32). Otra intervención del narrador no focalizado: "Es claro que quien planeó el engaño de su secuestro tenía que conocer esos antecedentes" (36). Intervención al estilo personal: "Los miembros

de su equipo recuerdan a Diana como una compañera inteligente, alegre y llena de vida, y una analista sagaz de la política" (66). Otra incursión visual-verbal: "El malestar de Diana se agravó en noviembre: dolor de cabeza intenso, cólicos espasmódicos, depresión severa, pero no hay indicios en su diario de que el médico la hubiera visitado" (78). Juan Vitta ve el diario de Diana en el mundo exterior y su falta de conocimientos sigue intacto: "Luego cumplí una cita con Claudia Turbay quien me debía entregar algunos apartes del Diario de Diana. Juntos leímos algunas páginas que me conmovieron" (*¡Secuestrados!*, 244). Juan Vitta sigue autosequestrado y desprovisto de conocimientos esclarecedores sobre su propio drama.

El último comentario de García Márquez sobre Diana presenta la bi-referencialidad de los textos (reportaje/testimonio) y el doble papel del autor (periodista investigativo/narrador del testimonio). El autor tiene que acercarse en el mundo interior mientras en el mundo exterior puede hacerlo como narrador distanciado disfrazado de periodista: "La verdad es que aquella informalidad forzada por las circunstancias estaba muy de acuerdo con el modo de ser de Rafael Pardo, que parecía más de poeta lírico que de funcionario del Estado" (82). Otro comentario exterior/interior revela el doble disfraz del autor: "Pero el poder —como el amor— es de doble filo: se ejerce y se padece. Al tiempo que genera un estado de levitación pura, genera también su contrario: la búsqueda de una felicidad irresistible y fugitiva, sólo comparable a la búsqueda de un amor idealizado, que se ansía pero se teme, se persigue pero nunca se alcanza" (88). Se trata aquí del García Márquez que se acerca y se aleja al mismo tiempo, cambiando de disfraz autorial como testigo, comentarista extratextual y nuevo periodista que revela sus sentimientos. En otro comentario, habla como narrador autorial distanciado: "[Guido Parra Montoya] era un hombre de los que toman en serio las condecoraciones. Vestía de gris platinado, con camisas de colores vivos y corbatas juveniles con nudos grandes a la moda italiana. Tenía maneras ceremoniosas y una retórica altisonante, y era, más que afable, obsequioso. Condición suicida si se quiere servir al mismo tiempo a dos señores" (92).

Hablando de los temerosos Prisco, el narrador alejado dice: "Su muerte, y la de su hermano, justo en aquellos momentos de confusión, fueron una pérdida irreparable para Escobar, y no tardaría en hacerlo saber con hechos" (161). El narrador autorial siempre quiere dominar la envergadura del secuestro como elemento genotextual que produce un sinnúmero de significados,

como en el comentario siguiente: "Tal vez lo más colombiano de la situación era la asombrosa capacidad de la gente de Medellín para acostumbrarse a todo, lo bueno y lo malo, con un poder de recuperación que quizás sea la fórmula más cruel de la temeridad" (205). Otro comentario exterior/interior se refiere a las llamadas de Escobar a Villamizar: "El que hablaba era Pablo Escobar, pero Azeneth sólo lo sabrá si se le ocurre leer este libro" (310). Todas estas citas sirven para confirmar la ubicua presencia/ausencia del narrador no focalizado que va disfrazándose sucesivamente de periodista, testigo, compilador y escritor. García Márquez logra modular las ausencias y presencias para mantener la ilusión de la objetividad a la vez el lector cree que es como si todo ocurriera por primera vez. El comentario de Juan Vitta sobre los Prisco tiene que ver con el terror interno que rige su mundo: "Cuando oí estas dos palabras estuve al borde de perder la poca razón que me quedaba en medio de toda aquella locura" (*¡Secuestrados!*, 93). El terror y la tortura psicológicos no le permiten ver ni focalizar más allá de sí mismo.

Para concluir, queda el problema de las múltiples comunicaciones en el libro y su relación con el secuestro de la noticia y del posible secuestro del autor. Hay que tener en cuenta que los hipotextos para *Noticia de un secuestro* son todo el cubrimiento en la prensa sobre los secuestro y luego la extensa investigación personal de García Márquez para que pudiera armar un libro. En el libro existen muchos canales de comunicación —los noticieros, la televisión, la radio, cartas abiertas y secretas, versiones rumores, negociaciones secretas tanto personales como oficiales y aun el diario personal de Diana Turbay. El libro sí revela información nueva a la vez que las fuentes de información son a la vez públicas y privadas, abiertas y ocultas, visibles e invisibles. Se trata, pues, de verbalizar y visualizar la información, es decir, de narrar y ver, o focalizar yocularizar. Lo que vincula a todos estos canales de información es el secuestro por el cual todo se filtra. Es el vínculo entre los mundos exterior e interior, el conducto que le permite al autor pasar de manera continua de un mundo al otro, disfrazarse de periodista, escritor, narrador, voyeur, y testigo y, finalmente, aparecer y desaparecer, estar presente y ausente. Su homólogo narrativo es Pablo Escobar que se constituye en omnipresencia invisible desde el comienzo del libro y a medida que se hace más presente, también pierde su fascinación para el narrador autorial. La muerte de Pablo Escobar se narra de manera narrativizada: "A las tres y cuarto de la tarde, un grupo especial nada ostensible de veintitrés policías vestidos de civil acordonaron el sector, se tomaron la casa y es-

taban forzando la puerta del segundo piso. Escobar lo sintió. "Te dejo", le dijo a su hijo en el teléfono, 'porque aquí está pasando algo raro'. Fueron sus últimas palabras" (325). La vida del autosequestrado Pablo Escobar se termina abruptamente, como una comunicación cortada.

Por lo general, la información sí informa pero no resuelve nada en cuanto al secuestro gigantesco que sigue funcionando en Colombia. Francisco Santos ve una imagen paródica de sí mismo en la televisión: "Al final, se vio en el noticiero de las nueve y media en una grabación de archivo, vestido de esmoquin y rodeado de reinas de la belleza. Sólo entonces se enteró de la muerte de su chofer" (43). Pacho Santos asiste a su propio secuestro como espectador, víctima, si se quiere, de la sociedad obscénica en que las imágenes penetran hasta los espacios más privados y ocultos. García Márquez revela la problemática de la verdad cuando se refiere a la opinión pública: "Sin saber a qué atenerse, la presidencia de la república alertó a la opinión pública contra la proliferación de comunicados falsos, y pidió que no creyeran más en ellos que en las informaciones del gobierno. Pero la verdad grave y amarga era que la opinión pública creía sin reservas en los comunicados de los Extraditables" (47). Lo que es verdad un día es falso el día siguiente hasta que la verdad se transforma en una serie de afirmaciones de la verdad. La verdad se relativiza hasta tal punto que hay que encontrar la verdad eliminando las falsedades.

La puesta en abismo del secuestro de la información es el televisor: "El televisor permanecía encendido, como en los dormitorios de los niños, aunque nadie lo viera. En cambio las rehenes escrutaban los noticieros con una atención milimétrica para tratar de descubrir mensajes cifrados de sus familias. Nunca supieron, por supuesto, cuántos se les escaparon, o cuántas frases inocentes confundieron con recados de esperanza" (61). En *¡Secuestrados!* la televisión juega el mismo papel: "Permanecemos casi todo el día en la sala de la casa frente al televisor. Era una distracción que mitigaba bastante la situación a pesar de que la programación de nuestros canales deja mucho que desear" (*¡Secuestrados!*, 90) Si los textos aspiran a la preciada creencia de que el lenguaje (o la imagen) es transparente, *Noticia de un secuestro*, como indica su título, no puede lograr más que la fictualidad, las verdades a medias, y el lenguaje va opacándose, y la única objetividad acaba por ser la pura subjetividad. En la investigación oficial de la muerte de Diana Turbay, el autor presenta las versiones conflictivas: "Según la versión inmediata de la policía, Diana había muerto en desarrollo de un ope-

rativo de búsqueda con apoyo de helicópteros y personal de tierra. Sin proponérselo se encontraban con el comando que llevaba a Diana Turbay y al camarógrafo Richard Becerra. En la huida, uno de los secuestradores le disparó a Diana Turbay por la espalda y le fracturó la espina dorsal" (171). Aun Richard Becerra, un testigo ocular, no pudo dar más que una versión poco fiable. La información circula pero al final queda tan secuestrada como los emisores y receptores de la misma información.

También el autor, por tantos disfraces que tenga, no puede escapar del secuestro y el libro acaba por equivaler a su título, una noticia de un secuestro. Como en sus obras fictuales anteriores, "es curioso que ambos textos [Velasco y Littín] nos remitan a esta 'realidad objetiva' y, sin embargo, ninguno de ellos nos descubra a las claras la encarnación de figura autorial alguna o de una 'autoridad' que se manifieste por encima de dicha realidad" ("La problemática del disfraz autorial", 480). La realidad no existe ni puede existir porque en este texto el impulso totalizante no se puede llevar a cabo en la zona fictual. En un sentido la obra narra su propio secuestro porque el autor no puede superar el fenómeno del alcance y extensión del secuestro como elemento extratextual. Es posible que "la verdad del secuestro" nunca se pueda saber ni narrar como el mundo de *Cien años de soledad*. De ahí que, como en los textos híbridos en general y en las obras periodísticas/literarias anteriores de García Márquez, "debido a esta serie de crisis de identidad en ambos 'reportajes', se asiste a la devaluación del pronombre personal 'yo' que pasaría a adquirir un valor 'cero' con lo cual se imposibilita la presencia de un 'yo' autorial que tomaría posesión de la 'autoridad' y 'autoría' de los textos. Efectivamente, el disfraz produce una 'crisis autorial', que se deriva de los constantes camuflajes, de las variaciones del 'yo' (narrador/testimonio) y de la posterior devaluación de ese indefinido y oscuro 'yo'" (481). Es posible que la verdadera presencia radique en el (re)nombre de García Márquez en la portada del libro y que la autoridad haya sido eclipsada por la fama así como Colombia ha sido eclipsado por su mala fama. En cuanto a Juan Vitta, su obra muestra que su posición supuestamente privilegiada de testigo ocular no puede garantizar más que una versión subjetiva y troncada del secuestro. Lo que le falta es el punto de vista totalizador del mundo interior y exterior. Su experiencia acaba por mezclarse con los miles de secuestrados cuyas víctimas nunca logran tener una voz. Los dos autores y narradores y Colombia siguen secuestrados.

OBRAS CONSULTADAS

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1985.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge, 1992.
- Ermath, Elizabeth Deeds. *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.
- García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- . *Noticia de un secuestro*. New York: Penguin, 1996.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "La problemática del disfraz autorial" en *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile y Relato de un naufragio de García Márquez*. Romance Languages Annual 4 (1992): 478-82.
- Leante, César. *Gabriel García Márquez el hechicero*. Madrid: Pliegos, 1996.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1987.
- Carranza, María Mercedes. "Secuestro de una noticia". *Semana* No. 736 (junio 11, 1996): 50-52, 54, 56.
- Prochnau, William. "Adventures in the Ransom Trade". *Vanity Fair* (May, 1998), 134-58.
- Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1992.
- Sorela, Pedro. *El otro García Márquez: los años difíciles*. Madrid: Mondadori, 1998.
- Sommer, Doris. "Sin secretos". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18:36 (1992): 135-53.
- Vitta, Juan. *¡Secuestrado! La historia por dentro*. Bogotá: Santillana, 1996.