

## Los secuestradores

García Márquez reconstruye la atmósfera de zozobra que vivieron Maruja y su cuñada en un cuarto de dos metros por tres. Allí compartieron cautiverio con Marina, cuya figura es la viva imagen de la muerte. Con sólo una cama para ella, iluminada de día y de noche, y un colchón tirado en el suelo para las otras dos, sus secuestradores las mantuvieron vigiladas en un régimen peor que el carcelario. Un espacio semejante hace imposible la intimidad, se comparte el mismo aire pestilente, se reciben los humores de los otros y el contacto es inevitable. Entonces no hay más remedio que hablar e intentar conocer a los enemigos.

Aprender a convivir con esos personajes fue lo más difícil para los rehenes y esto se aprecia en el desarrollo de la trama. Los cuatro que vigilaban a Maruja y sus compañeras se turnaban de a dos en dos, sentados en el piso, aferrados a sus metralletas. Su condición común era el fatalismo y la certeza de que iban a morir jóvenes. Justificaban su abominable oficio alegando que así podían ayudar a la familia, comprarse ropa buena, tener motos y rodear de regalos a la madre, que adoraban por encima de todo, hasta el punto de estar dispuestos a morir por ella. De origen humilde, se alimentaron con el odio hacia los ricos, a quienes responsabilizaban de su miseria. Este rencor secular se expresa violentamente en frases como la que arroja a Maruja uno de ellos: «Oligarcas de mierda, ¿es que se creían que iban a mandar siempre?» Prisioneras y carceleros entablan diálogos de una intensidad peligrosa entre gentes acostumbradas a matar al ver reflejada su propia violencia en la mirada de otro.

Algunos, al marcharse, les dejaban estampitas del Divino Niño Jesús como recuerdo. Eran devotos del mismo Divino Niño Jesús de sus rehenes, y como ellos, rezaban para implorar misericordia con una perversa devoción en la que rogaban por la feliz culminación de sus horribles tareas. La mezcla de tranquilizantes con cerveza les infundía valor para emprender sus cinematográficas aventuras, robar coches y sembrar el terror en las calles. Pero lo que sorprende es que también entre ellos se encontraban jóvenes que habían realizado

estudios de bachillerato e incluso algún semestre en la universidad, lo cual obliga a pensar sobre los principios éticos que legitiman estas prácticas entre ciudadanos comunes.

De esta juventud sin futuro, que aprecia tan poco su vida, se han ocupado antropólogos y sociólogos. En ellos se puede ver el rostro de un país marcado por tantas cicatrices, en el que parece urgente un paréntesis para la reflexión. Su comportamiento psicótico muestra los síntomas de una enfermedad y fija los rasgos de personajes tristemente ilustres como Lamparón, que sufría espasmos de terror y limpiaba con alcohol las cosas que tocaba para no dejar huellas digitales. También ellos estaban secuestrados y a merced de jefes cuyas decisiones eran imprevisibles. En su mayoría eran muchachos de Medellín que no conocían Bogotá y, como sus rehenes, eran conducidos en los baúles de los coches y con los ojos vendados y, del mismo modo, eran asesinados cuando entorpecían los planes de los jefes.

## Los vecinos

Otro de los aspectos de la narración al que García Márquez presta atención es la descripción del carácter y las costumbres de quienes llevaban la casa donde estuvieron cautivas Marina, Maruja y Beatriz. Se trataba de una pareja con dos niñas de siete y nueve años que asistían normalmente a la escuela del barrio y a veces jugaban con sus amiguitos en el patio. La maestra los visitaba con regularidad, junto con otros amigos más ruidosos que improvisaban fiestas e incluso celebraron con champaña y tarta el cumpleaños de Maruja. La noche de fin de año, un cura inocente o cómplice, visitó la casa y la roció con agua bendita.

Eran ciudadanos normales, tan familiarizados con el horror que quizás no alcanzaban a medir las dimensiones de sus actos. Todos estos personajes configuran una geografía humana donde la indiferencia, que es un arma para proteger la propia vida, acaba convirtiéndose en una forma de complicidad con la violencia.

Tras las fachadas de un barrio popular, en casas desartadas y precarias, vivieron su dantesco cautiverio

personas como Maruja Pachón, su cuñada y Francisco Santos. En un cuarto también con las ventanas clausuradas, entre la suciedad y atado a la cama por las noches, transcurrió el cautiverio de éste, jugando a las cartas y viendo los partidos de *football* con sus secuestradores, mientras la vida en el vecindario se desarrollaba con la normalidad de todos los días.

Culpables e inocentes, víctimas y verdugos, son vecinos de la misma ciudad, y si no fuera por las adversas circunstancias, no hubieran existido el uno para el otro. Esta convivencia forzosa invade la atmósfera de la narración y plantea interrogantes sobre la condición del ser en sociedad. Sin embargo, nos devuelve la confianza en la gente el testimonio de personas como Alberto Villamizar cuya osadía lo condujo hasta la guarida de Escobar, consiguiendo mediante el diálogo la liberación de sus seres queridos. Pero el desenlace no es un final feliz para todos, porque el recuerdo de Marina y de Diana tiñe de sombras el horizonte. El cautiverio de ésta última es más desgarrador por los esfuerzos de la madre, que buscó ayuda en las más altas instancias del poder sin conseguir evitar lo que temía.

Periodistas, políticos, religiosos, militares, sicarios, narcotraficantes y vecinos respiran el mismo aire y se afanan por conseguir un espacio fijo dentro de un sistema tan cambiante como arbitrario. Ese laberinto, que es la imagen de la ciudad, se repite en los autobuses urbanos tanto como en la celda asfixiante y se instala en la mente de quienes se ven empujados por sus circunstancias, miseria, rencor o ambición, a cometer acciones tan macabras.

La historia, sin duda, pone en cuestión las teorías de lo maravilloso americano e invita a otra lectura de aquello que designamos como realidad. *Noticia de un secuestro* nos presenta los aspectos más oscuros de un país que parece necesitar cantidades enormes de afecto, pues no es gratuito que personajes siniestros como Escobar adquieran dimensiones tan desproporcionadas por haber arrojado unas migajas a los más desfavorecidos de la fortuna.

Lo que es claro es que los procedimientos literarios del realismo mágico no se ajustan a las necesidades de esta crónica. Quizás algunas frases entrecomilladas, con propósitos efectistas, propias del estilo de García Már-

quez, entorpecen el fluir de la narración. Pero son detalles insignificantes frente a la magistral técnica del autor, a su admirable capacidad de ordenar y presentar los hechos, señalándonos el camino acertado para salir del laberinto.

Gabriel García Márquez dedica su libro tanto a los inocentes como a los culpables. Es, como él mismo afirma, sólo un episodio del holocausto bíblico en que Colombia se consume desde hace más de veinte años. Su mirada sobre esos seis meses de terror contribuye sin duda al esclarecimiento de los hechos y quizá remueva la conciencia de un país desmemoriado, condenado al olvido y la soledad.

**Consuelo Triviño**

## Sobre el concepto de *ratio* bloomeana

**H**ablar de la teoría poética de Harold Bloom es hablar indispensablemente de su teoría de los tropos o lo que él prefiere llamar las *Ratios revisionistas*, que no son sino seis modos de interpretar un texto poético.

Ante la sobreabundancia de interpretaciones y metodologías para abordar un texto literario e intentar analizarlo puede ocurrir que este artículo se quede convertido en uno más de esos métodos. Sin embargo, lo que pretendo con el mismo es resumir de la mejor forma posible cada una de estas *ratios* y ofrecerlas como otras formas diferentes de lectura poética.

A través de los seis tropos, Bloom ofrece seis interpretaciones de la influencia, seis caminos de lectura/mala lectura de las relaciones intrapoéticas, seis caminos de lectura de un poema, seis caminos que intentan combinarse en un esquema de una completa interpretación, que es, en su conjunto, retórica, psicológica, imaginativa e histórica.

Las seis *ratios* de Bloom son: 1. Clinamen, 2. Tessera, 3. Kenosis, 4. Daemonization, 5. Askesis, 6. Apophrades, términos todos ellos tomados de la tradición cabalística, de la Biblia o de textos clásicos, donde tenían un significado bien distinto al que Bloom les va a conferir en su teoría. Lo que Bloom pretende con estas *ratios* es presentar una visión crítica para el lector actual que «ha asesinado» la poesía de su propia tradición al pretender realizar una lectura de ésta. Puesto que lo único que un lector como tal puede hacer con el texto poético es «mal interpretarlo» y realizar por tanto una «mala lectura» del poema.

1. Clinamen es la primera *ratio* de Bloom. Es una «mala lectura» o «mala comprensión poética». Bloom toma esta palabra de Lucrecio donde significaba un desvío de los átomos, pero que aquí lo que supone es un desvío por parte del «poeta fuerte», de su precursor, de modo que realiza una clinamen en relación con él. (cfr. Bloom, 1973: 14).

Bloom asegura que los poetas de todas las épocas contribuyeron a la creación del Gran Poema, esto es, del conjunto de lecturas que se han venido haciendo a lo largo de los siglos del texto poético, así como de la Palabra de Dios. En este sentido sólo los «poetas fuertes» podrán leer/mal leer el texto precursor, y además únicamente ellos podrán leerse entre sí. Como le sucede a Satán, el primer poeta moderno, porque es el poeta que golpea el suelo del Infierno, en lo malo el encuentra bondades; elige lo heroico, y acepta a un Dios distinto de él mismo, «un Dios que es historia cultural de

los poetas muertos» (Bloom, 1973: 21). En realidad, para Bloom ningún poeta desde Adán y Satán ha hablado un lenguaje tan libre como el suyo. Porque todos leyeron la Palabra de Dios pero no fueron capaces de tergiversarla; y únicamente aquel que se «desvíe» de la palabra precursora, —como hace Satán— podrá llamarse «fuerte».

Además de representar Satán la figura que fue capaz de tergiversar la Palabra divina, implicó también una gran ironía, porque Satán fue una alegoría involuntaria de la irónica situación del poeta moderno. Satán tiene un precursor abrumador: Dios. Tiene una lucha abrumadora para afirmar que él está autocreado cuando grita con furia: «No conocemos ningún tiempo en el cual no éramos como somos ahora». Y éste es para Bloom el dilema completo del poeta moderno, de ese poeta que escribe después de «los primeros gigantes de cualquier tradición». Porque ha de luchar contra «potencias inconmesurables e incongruentes»: los textos precursores o la Palabra de Dios. La ironía para Bloom está basada fundamentalmente en un contraste de esperanza y realización, en la forma en que el sentido siempre viene a ser engañoso y siempre es otra cosa de lo que se esperaba, lo que de hecho es sólo otra versión. Y ésta es la gran ironía del poeta fuerte, que es la misma que Satán trata de producir. Quiere producir vida pero produce muerte, aunque no sea su propia muerte, pero es muerte al fin. Lo que produce es su propia ausencia de prioridades. Tener que confrontar esto se convierte en un problema en el poema de Milton, de ahí que éste tome una terrible venganza contra él. Habla por última vez de Satán, de forma adecuada, en la cumbre del monte Afetos, al comienzo del libro cuarto. Después de eso, Milton lo degenera rápidamente y, en opinión de Bloom, con tremenda injusticia.

Bloom propone su clinamen como la separación y el desvío del texto precursor, de modo que el nuevo poeta fuerte cree un texto propio y diferente al texto que imita, que es el texto primero. Bloom advierte que si los poemas son escritos por hombres, cuanto más fuerte sea su resentimiento más desahogado será su clinamen. En este sentido asegura que la verdadera historia de la poesía moderna debería ser la de los recuerdos de los desvíos revisionistas. Y que de esta historia sola-