



Universidad  
Tecnológica  
de Pereira

SALTOS DEL PERIODISMO A LA LITERATURA:

Gabriel García Márquez y una novela '*sin ficción*'

Diego Alejandro Olarte Quintero

Universidad Tecnológica de Pereira

Facultad de Ciencias de la Educación

Licenciatura en Español y Literatura

Pereira-Risaralda

Junio de 2022

SALTOS DEL PERIODISMO A LA LITERATURA:

Gabriel García Márquez y una novela '*sin ficción*'

Diego Alejandro Olarte Quintero

Director:

Doctor en Literatura Rigoberto Gil Montoya

Trabajo para optar al título de Licenciado en Español y Literatura

Universidad Tecnológica de Pereira

Facultad de Ciencias de la Educación

Licenciatura en Español y Literatura

Pereira-Risaralda

Junio de 2022

*La ficción trabaja con la verdad para construir un relato que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso [...] No hay un campo propio de la ficción.*  
**Ricardo Piglia.**

*La mejor literatura no es la que suena a literatura sino la que no suena a literatura; es decir, la que suena a verdad. Toda literatura genuina es antiliteratura.*  
**Javier Cercas.**

*¡Ah!, sabedlo: este drama no es ni una ficción ni una novela. All is true: es tan cierto, que cada uno puede reconocer sus elementos dentro de sí mismo, quizá en su propio corazón.*  
**Papa Goriot.**

## ***Tabla de contenido***

Dedicatoria.....	5
Agradecimientos.....	6
Advertencia.....	7
Introducción. <i>Caminos futuros de la literatura y de la novela</i> .....	9
<i>Capítulo 1. El reportaje, un género en los extremos</i> .....	19
<i>Capítulo 2. La literatura después de Auschwitz</i> .....	32
<i>Capítulo 3. ¿Novela una obra periodística?</i> .....	47
Conclusiones. <i>Los laberintos de la ficción</i> .....	64
Bibliografía.....	68

## ***Dedicatoria***

*A mi madre, Luz Miriam Quintero Quintero,  
y a mi hermana Yenny Patricia Olarte Quintero,  
amores de siempre.*

*Y a todos los lectores de la última generación de la hoy  
desaparecida Licenciatura en Español y Literatura.*

## *Agradecimientos*

Debo este trabajo a todas las mujeres que hacen parte de mi vida: a *Sandra Milena Zúñiga Añasco*, mi profesora de literatura en el colegio que me regaló mis primeros libros: con ella empezó todo; a *María José Torres Pineda*, la primera lectora de todo lo que escribo; a *Yuliana Andrea Franco*, que me abrió las puertas de su casa y de su biblioteca para que yo pudiera escribir el anteproyecto de esta tesis; y a la profesora *Olga Lucía Carmona*, que sacó tiempo de su bolsillo para conversar sobre mis ideas...

También a *Karen Ham*, *Luisa Silva*, *Valentina Carmona*, *Manuela Zapata Gutiérrez* y *Camila Sánchez*, que fueron voces de aliento en la distancia; por supuesto, a *Gysell Castro Ospina*, quien me prestó su ayuda cuando este proyecto casi termina por la borda; y a mi madre y a mi hermana, que algunas noches prestaron su oído a mis palabras...

No menos importantes son mis amigos y profes a los que también les debo este trabajo; a mi amigo *Juan Camilo Bermúdez*, gran conversador; y a los profes *Juan Manuel Ramírez Rave*, *Fabián Andrés Cuéllar* y *Diego Alexander Vélez*, que me enseñaron el valor de las palabras y la poesía: por ellos soy un lector. Y a *Rigoberto Gil Montoya*, por la eterna confianza en mis habilidades...Andaba sin rumbo en la literatura cuando me invitó a participar en sus proyectos: hoy ya tengo un camino...

Y a mi abuela, *María Ligia Quintero*, la primera de todos nosotros en leer...

## ***Advertencia***

Este fue un trabajo monográfico organizado y ejecutado en el marco del proyecto *Periodismo narrativo y testimonial en Colombia: imaginarios y memoria histórica de la década de los ochenta del siglo XX*, financiado por la Vicerrectoría de Investigación, Innovación y Extensión de la UTP.

1<sup>a</sup> Copia del  
Secuestro  
La última la tiene  
no en los ángulos

# 1

1996  
y 1997

Antes de abordar el automóvil miró por encima del hombro para estar segura de que nadie la acechaba. Eran las 6.35 de la noche ~~del 7 de noviembre de 1999.~~ Había oscurecido una hora antes, el Parque Nacional estaba mal iluminado y los árboles sin hojas tenían un perfil fantasmal contra el cielo turbio y triste, pero no había a la vista nada que temer. Maruja se sentó detrás del chofer, a pesar de su rango, porque siempre le pareció el puesto más cómodo. Beatriz subió por la otra puerta y se sentó a su derecha. Tenían casi una hora de retraso en la rutina diaria, y ambas se veían cansadas después de una mañana de enredos judiciales heredados y de una tarde soporífera con tres reuniones ejecutivas. Sobre todo Maruja, que la noche anterior había tenido fiesta en su casa y no pudo dormir más de tres horas. Estiró las piernas entumecidas, cerró los ojos con la cabeza apoyada en el espaldar, y dio la orden de rutina:

<sup>1</sup> Facsímil del primer capítulo de *Noticia de un secuestro* (1996), del archivo del Harrison Hamson Center.



## ***Introducción:***

### ***Caminos futuros de la literatura y de la novela***

*El escritor y el artista  
no saben: imaginan.*

**Carlos Fuentes.**

*¿Están todas las novelas  
obligadas a ser ficciones?*

**Javier Cercas.**

Desde la antigüedad clásica de los sofistas, o al menos desde Gorgias, nos viene la idea de que la literatura, las ficciones, son un *engaño consentido* (Cercas, 2016). Hoy, una veintena de siglos después —mal que bien—, este pacto de lectura con los libros aún es tradición en la cultura occidental. Al leer una novela, un poema o un cuento, todos los lectores sabemos que ese mundo imaginario solo existe en las palabras o en la lengua. Algunos dicen que consentimos ese engaño porque necesitamos de historias, o porque estamos hechos de palabras (*zoon logón échon*) —y de gramáticas—, y es por eso que a la hora de leer no hay nada más real que *El Quijote* o *Madame Bovary*.

Es la idea que con los años terminó llamándose ‘*ficción*’. Se trata de *un lugar, de un espacio*, que media entre nosotros y la realidad; es un lugar *construido en el vacío, en la nada*, y que tiene vida por las palabras y la imaginación; es una frontera que habitamos y a la que vamos siempre porque el ser humano no se conforma solamente con la realidad (Montes, 1999). Lo humano, de hecho, siempre necesita de algo más. Al escribir una ficción —es decir, al crear (*poiésis*)— agregamos algo más al mundo, algo que no estaba. Dicho de otro modo: *la ficción es una mentira que crea*, un engaño que produce verdades y sentidos porque el animal humano es un ser que vive de re-presentaciones. Necesita crear. En palabras del ensayista y poeta mexicano, Alfonso Reyes (1997), diríamos que la ficción es, en definitiva, “*una verdad sospechosa*” (p.83).

Gabriel García Márquez (1991) dijo alguna vez que respecto a la literatura era un lector muy ingenuo. Creía que los novelistas no decían más de lo que dicen. Si el señor Franz Kafka escribía que su personaje Gregor Samsa se había convertido en un monstruoso insecto

después de despertarse de un sueño intranquilo, eso no era metáfora de nada: creía de verdad en el hecho, como una verdad más del mundo; decía, además, que todos los días estaban sucediendo cosas increíbles en la realidad, pero el problema ha sido que la racionalidad europea —y su obsesión con la verdad— no ha dejado verlas. La culpa es de los profesores de literatura, dice Gabo, pues en lugar de enseñar a creer en las ficciones, solo nos han enseñado a racionalizarla; el nobel colombiano, como declaró, nunca cayó en el engaño de los europeos:

Creo que hubo en realidad un tiempo en que las alfombras volaban y había genios prisioneros dentro de las botellas. Creo que la burra de Ballam habló—como lo dice la biblia— y lo único lamentable es que no se hubiera grabado su voz, y creo que Josué derribó las murallas de Jericó con el poder de sus trompetas, y lo único lamentable es que nadie hubiera transcrito su música de demolición. (p.71)

El mismo Borges (2001) en sus conferencias sobre *Arte Poética*, decía que en ningún momento de su vida pudo creer en las ridículas aventuras del Caballero de la Mancha, ni tampoco en los diálogos que sostenía con su leal escudero Sancho. Pero en lo que no podía dejar de creer era en la heroica figura de *El quijote* como personaje, o en la de Sherlock Holmes. Ese es el pacto que realiza cualquier lector cuando tiene una novela o un poema en las manos: de ahí la ingenuidad de Gabriel García Márquez, quien ya desde su etapa de estudiante en el Liceo Nacional de Varones de Zipaquirá, como lo recuerda en *Vivir para contarla* (2002), pensaba que “los prodigios que contaba Scherezada sucedían de veras en la vida cotidiana de su tiempo, y dejaron de suceder por la incredulidad y la cobardía realista de las generaciones siguientes”. (p.264).

Al ir a esos espacios creados por la alquimia y el encanto de las palabras, lo que menos importa es *la razón (ratio, cogito)*. *Macondo*, *Santa María*, *Tlön*, o el clásico ejemplo de *El país de las maravillas* son lugares que no quedan en ninguna parte (*Neverland* en *Peter Pan*); no es necesario buscarlos en los mapas sino *habitarlos* con la imaginación. Lo importante en realidad, es: qué nos pasa en esos lugares cuando leemos...

\*\*\*

Con el lastre del tiempo y de la historia esta idea de ficción ha ido mutando. No se ha quedado en los libros ni tampoco en la imaginación. Desde que empezaron los discursos a coquetear entre ellos —y esto ha sucedido desde siempre—, la literatura ha migrado hacia la filosofía y el periodismo, hacia la historia y la pedagogía inclusive, o hacia el teatro y el cine algunas veces. De ahí que se hable de *novela histórica*, de *periodismo literario* o de *pedagogías narrativas*. La ficción en este caso ya no solo se trata de un *lugar fijo* sostenido por la lengua y las palabras, sino que ha saltado hacia otros lados donde puede aliarse con otros discursos y otros mundos, sin importar que su origen se remonte a la imaginación de los poetas y novelistas.

En lo que va de siglo, sin embargo, estas relaciones apenas si han hecho camino en las teorías literarias. Entre filósofos y periodistas y hasta para los historiadores, es muy común que entre discursos existan préstamos y mestizajes. Pero no ha sido así entre algunos críticos y teóricos para quienes todavía funciona la idea —hoy clásica— de los límites y las divisiones en los discursos<sup>2</sup>. Para ellos, la literatura sigue siendo propiedad de poetas y literatos. Su lugar es fijo, allá en esa zona imaginaria que tienen las palabras, y no puede escapar y contaminar a los demás géneros discursivos; no es algo vaya muy bien con nuestra modernidad científica y positivista de los últimos siglos.

A pesar de ello, cada tanto aparece alguien ajeno a la academia que rompe las reglas y divulga al mundo y a los hombres, que la literatura y la ficción han estado en los lugares más remotos e insólitos, como entre las páginas de la historia o la filosofía, acaso. Es bien sabido, por ejemplo, que Borges desde unos de sus cuentos más famosos, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2001), se atrevió a decir *que la metafísica— esto es, la filosofía—, podía ser una rama de la literatura fantástica*. Por supuesto, eso lo dice en las circunstancias del cuento. Pero fue una idea que defendió con todas sus letras a lo largo de varias entrevistas, como si la argumentara en un texto. No obstante, lo dice desde un cuento y tiene la misma validez

---

<sup>2</sup> Me refiero al estructuralismo lingüístico del siglo XX (Halliday, Bajtín) cuyas teorías dieron pie a la configuración de los géneros y las tipologías textuales. No obstante sus intenciones, desde Gerard Genette (1982) se sabe que una característica de los textos —y, en especial, de los textos literarios— es la *transtextualidad*, o la trascendencia de los textos, que, según el teórico francés, es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p.9-10). Es decir que los textos tienen que ver todos entre sí, en una semiosis continua...

ensayística. De hecho, algo muy parecido ha dicho el filósofo Julián Serna Arango (2004); en sus libros una y otra vez ha justificado la idea de que pensar y poetizar a veces pueden ir por una misma senda; por eso existen escritores como Borges, un poeta que es filósofo, y como Nietzsche, un filósofo que es al mismo tiempo que escribe, un poeta.

La novela, un género entre géneros, según Javier Cercas (2016), incontables veces ha hecho estas incursiones. Para este escritor ya desde Cervantes la novela se había prometido caminos muy diversos, y por esa razón, novelistas como Balzac o Flaubert, saltaron hacia la historia y la poesía, o hacia el periodismo como lo hizo el norteamericano Truman Capote. Más que ser un género definido y estable, dice Cercas, la novela es un género que se devora así mismo y a los antiguos géneros, pues la novela es poesía, es teatro, también filosofía, a veces ensayo o historia, y llega a ser, al mismo tiempo, periodismo y pedagogía. La bella definición que aporta Lourdes Ortiz (2007) sobre la novela, va por esta clave:

*La novela es un Gargantúa que todo lo traga. La novela es novela y no otra cosa, omniabarcante, gigantesca, tragaldabas, integra y asimila: toma de aquí y de allá; coquetea con todos los géneros y los deglute transfigurándolos (p.32).*

Fuera de escritores como Lourdes Ortiz o Javier Cercas (*et al*), pocas veces entre los teóricos se acepta una plasticidad como ésta en las taxonomías de los discursos y los géneros. Prueba de lo anterior es que todavía no hace mella en nuestro imaginario la idea de que puedan existir *novelas sin ficción*: el argumento ha sido que una novela es novela porque es literatura, no porque sea historia o periodismo. La experiencia, no obstante, ya la han intentado muchos escritores. Fue lo que se atrevió hacer el mismo Javier Cercas con *Anatomía de un instante* (2009); y cómo se verá, García Márquez también hizo lo propio con *Noticia de un secuestro* (1996). De todas maneras, a pesar de esta vieja amistad entre los géneros al cruzar geografías y caminos, estos escritores tuvieron que defender sus obras desde el lado periodístico. No como obras literarias, sino como libros de *Non fiction*.

De cualquier forma, no se habría vendido un libro como el de Javier Cercas. Él mismo tuvo que aceptar ante su editor y sus lectores, así creyera lo contrario, que *Anatomía de un instante* no era una novela. De por sí ya era muy peligroso que un lector acostumbrado a pensar en la ficción de manera clásica — es decir, como una mera invención—, creyese que lo que allí se contaba era una ficción nada más. El golpe de Estado que intentaron los militares

en 1981 al parlamento español, y que fue televisado después en toda España, no podía tratarse de una ficción. No: *Anatomía de un instante*, por ningún motivo, debía venderse como una novelita más, apegada al criterio de la literatura y no a su origen: el periodismo.

Aún con todo, en el bello libro de ensayos *El punto ciego* (2016), Cercas defendió tajantemente la tesis contraria, y por tal motivo, quiso establecer su propia teoría de la novela. En uno de esos ensayos declaró, por lo tanto, que *Anatomía de un instante* sí era una novela y sus razones coinciden con la definición de Lourdes Ortiz. Es una novela, dice, además, porque ya desde Cervantes y *El Lazarillo de Tormes* (1554), existía este juego con la realidad, con aquello que se consideraba antiliteratura. Era una novela, y mucho más que eso, porque el género se zanjó en esas relaciones entre lo real y lo imaginario:

*Anatomía* parece un libro de historia; también parece un ensayo; también parece una crónica, o un reportaje periodístico; a ratos parece un torbellino de biografías paralelas y contrapuestas girando en una encrucijada de la historia; a ratos incluso parece una novela, tal vez una novela histórica. (Cercas, 2016, p.23)

Creo que por todas estas razones, una obra como la de *Noticia de un secuestro* puede correr la misma suerte. Sus críticos, sin embargo, no vieron lo mismo cuando fue publicada en 1996. Para esos años, se reseñó a este libro en términos generales como un mero reportaje periodístico. Pero, en realidad, como se verá, por la misma idea de que sea un reportaje y porque su origen se remonta al periodismo investigativo, *Noticia de un secuestro puede estudiarse como una obra literaria; hasta como una novela, inclusive*. No otra cosa me propongo sustentar y debatir aquí.

\*\*\*

*Noticia de un secuestro* es un libro que nació parejo con uno de los grandes proyectos que tenía Gabriel García Márquez desde que dejó al margen su periodismo de comentario, y eligió la escritura de sus grandes novelas. Su idea, como lo manifestó a Joaquín Estefanía (2012), era crear una escuela que se dedicara a forjar nuevos y mejores periodistas a partir de su propia versión del oficio. Efectivamente, en el año 1996, ambas propuestas coincidieron

temporalmente. La una se terminó llamándose FNPI, Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, y la otra, como se sabe, *Noticia de un secuestro*<sup>3</sup>.

Era su manera de hacer pública una de sus grandes pasiones: desde hacía rato quería volver a la primera plana con un reportaje de los grandes (Estefanía, 2012). La oportunidad se la encontró en 1993 cuando intentaba establecerse en Cartagena de Indias. En el prólogo del mismo libro nos cuenta esa historia:

Maruja Pachón y su esposo, Alberto Villamizar, me propusieron en octubre de 1993 que escribiera un libro con las experiencias de ella durante su secuestro de seis meses, y las arduas diligencias en que él se empeñó hasta que logró liberarla. 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 era 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. (p.7)

García Márquez, sin embargo, esperó mucho tiempo antes de hurgar entre los bultos de información. Aunque quería hacer un gran reportaje a la manera de la época, pocos temas le llamaban la atención. Ni siquiera el narcotráfico, que por esos años producía tanta prensa. Cuando Maruja y Alberto le contaron a fondo su historia, se dio cuenta que importante, en realidad, no era el narcotráfico ni los carteles de la droga, sino el drama del secuestro. Así que después de un año de estarlo pensando, se decidió por las peripecias de esta catástrofe (Pombo, 1996).

El año era 1990 cuando empezó todo. El recién electo César Gaviria apenas si cumplía cuatro semanas de gobierno, y ya el país se veía azotado por la racha de diez secuestros (Márquez, 1996). Uno por uno, a lo largo de cinco meses interminables, fueron sucediéndose hasta poner en vilo las políticas del nuevo gobierno. En especial, la que tenía mayor importancia: *el tratado de extradición*. Desde su campaña y hasta que asumió el cargo,

---

<sup>3</sup> Hoy casi más de veinticinco años después, Amazon Prime ha decidido preparar una serie basada en *Noticia de un secuestro*. Contará con la participación de actores colombianos y con el guionista y director, Rodrigo García Barcha, hijo de García Márquez (Infobae, 14 de junio de 2021).

Gaviria había hecho saber al país y a los Estados Unidos que él confirmaría otra vez el tratado de extradición que gobiernos anteriores desde 1983 habían negociado.

El proyecto de extraditar nacionales a los Estados Unidos tenía precedentes desde el gobierno de Cesar Turbay Ayala. Pero en 1985, cuando dos sicarios motorizados asesinaron al ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla, el gobierno de Betancur no tuvo más remedio que hacer valer el acuerdo. Fue el día en que el Estado inició una guerra a muerte contra los carteles colombianos. Carlos Ledher, el hombre más excéntrico de la organización fue la primera baja en 1987. Una corte norteamericana lo condenó a cadena perpetua más 130 años de prisión cuando fue hallado en Noralandia, una finca en Medellín. Así iniciaba un periodo oscuro y sangriento en nuestra historia más reciente que ya tenía a sus espaldas más de cuarenta años de violencia liberal y conservadora.

Pablo Escobar y su grupo de amigos del Cartel de Medellín respondieron a la ofensiva del Estado con la creación de los *Extraditables*, una organización política y criminal que con bombas y sicarios en todas partes, querían hacer desistir al gobierno de César Gaviria y a los ponentes de la Asamblea Constituyente de que se crearan leyes judiciales que garantizaran la extradición de los narcos. Era mejor una tumba en Colombia que una insobornable cárcel extranjera, esa fue la razón principal de los *Extraditables* para iniciar esta guerra.

Fue *sui generis*, por tanto, la manera como este grupo se enfrentó al gobierno de Gaviria y a sus políticas neoliberales; desde el cartel de Medellín desataron un régimen de terrorismo y de secuestro que cobró la vida de ministros, candidatos presidenciales y colombianos inocentes. Fue en estas fechas que el grupo de *Los extraditables* se imaginaron un último recurso para salvarse de las cadenas y los barrotes: la idea era secuestrar a periodistas y personalidades políticas importantes con los que se pudiera resquebrajar la política de extradición.

Los condenados a esta suerte fueron, según *Noticia de un secuestro*, diez personas: *Maruja Pachón*, periodista y directora de FOCINE, y además hermana de Gloria Pachón, viuda de Luis Carlos Galán; su cuñada *Beatriz Guerrero*, fisioterapeuta de profesión, periodista, y secretaria de Maruja; *Francisco Santos*, periodista y jefe de redacción del periódico *El Tiempo*; Diana Turbay, hija del expresidente Turbay Ayala y también periodista. Fueron secuestrados además los miembros del noticiero Criptón y de la revista Hoy x Hoy de los que Diana era directora: los periodistas *Azucena Liévano*, *Juan Vitta*, *Richard Becerra*,

*Orlando Acevedo y Hero Buss*. Y, por último, *Marina Montoya*, hermana de German Montoya, un exsecretario de la presidencia de Virgilio Barco.

El libro de García Márquez, en ese sentido, es la noticia de ese secuestro masivo. A lo largo de sus 300 páginas<sup>4</sup>, se documenta, se amplía y se narra el drama interno y psicológico por el que tuvieron que pasar estas diez personas a lo largo de seis meses amargos de secuestro. Sobre todo, se asiste al drama de las familias que hicieron lo imposible para que fueran liberados; es el caso, por ejemplo, de Alberto Villamizar, esposo de Maruja y hermano de Beatriz, y de Nydia Quintero, madre de Diana Turbay, o del sacerdote eudista, Rafael García Herreros, creador del Minuto de Dios. Más que ser un libro sobre el narcotráfico y la narcoviolenencia, *Noticia de un secuestro* es un documento vivo de la memoria histórica de nuestro país. Por eso la importancia que tiene al ser estudiado literariamente...

Por lo demás, no era inédito para García Márquez narrar el secuestro ni tampoco el tema. Ya había escrito sobre él hacía unos años antes, cuando era un periodista de izquierda, y todo el mundo lo conocía por sus novelas; de esta manera, en la década del ochenta, después de viajar por Nicaragua, escribió un pequeño guion que la editorial Oveja Negra distribuyó sin su permiso bajo el nombre de *El secuestro*, y que en este país se conoce bajo distintos nombres según el tiraje editorial: ¡*Viva sandino!* o *Asalto a Palacio*. Allí, con precisión de relojero y con un sofisticado nivel de detalle, narró la preparación, el entrenamiento y los planes de un grupo guerrillero sandinista que querían secuestrar a dirigentes políticos vinculados con la dictadura del nicaragüense— y tiempo después derrocado—, Anastasio Somoza Debayle.

Con *Noticia de un secuestro*, Gabriel García Márquez vuelve sobre el mismo tema, pero esta vez con nuevos ojos. Ya desde los años setenta y ochenta el secuestro había sido el brazo económico que patrocinó y consolidó a las guerrillas de izquierda del país. Era el gran mal que azotaba a los ganaderos y a la clase política bogotana que tenía sus tierras al sur del país; llegó hasta tanto este delito que generó cifras record; por eso, en 1984 ambas organizaciones unieron fuerzas para armar una vasta huelga nacional para denunciar a la guerrilla y a sus desastres militares (*Revista semana*, 1985). Pablo Escobar y *Los extraditables* que no

---

<sup>4</sup> La versión que estoy utilizando es la reimpresión en tapa blanda que hizo la Editorial Norma en abril de 1997, un año después de que se publicara la primera edición de mayo de 1996, cuya versión consta de 336 páginas.



necesitaban de dinero, hicieron de esta violencia un recurso político. Así lo demuestra el libro de García Márquez. Cuando Alberto Villamizar le pregunta en la cárcel a Pablo Escobar por qué secuestró a su esposa, este respondió:

Yo estaba secuestrando gente para conseguir algo y no lo conseguía, nadie conversaba, nadie hacía caso, así que me fui por doña Maruja a ver si lograba cualquier cosa. (Márquez, 1996, p.296)

Al momento de escribir este libro, Márquez tenía por aquellos días más de sesenta años, y en materia de literatura — por lo que había hecho— no necesitaba seguir demostrando lo que ya era: uno de los grandes novelistas de nuestro tiempo. Por eso se lanzó de nuevo al periodismo a sus sesenta y seis años: quería cerrar su obra periodística con un gran reportaje, y producir una obra que no se pareciera en nada, ni en estilo ni en lenguaje, a sus novelas del realismo caribeño. A Joaquín Estefanía (2012) del periódico *El país*, con motivo de la escritura de *Noticia de un secuestro*, le confiesa lo siguiente:

Hace mucho tiempo que quería hacer un reportaje, *un libro que fuera un reportaje*. Como hizo Truman Capote con *A sangre fría*, por ponerles un buen ejemplo [...] Hace tiempo que quería escribir un libro reportaje, pero no encontraba el tema. (p.322)

Escribirlo no fue tan sencillo como suena. En el prólogo al libro, Márquez cuenta su historia personal con algunos de los secuestrados con los que compartió mucho tiempo de entrevistas:

Entrevisté a cuantos protagonistas me fue posible, y en todos encontré la misma disposición generosa de perturbar la paz de su memoria y a reabrir para mí las heridas *que quizás querían olvidar*. Su dolor, su paciencia, y su rabia me dieron el coraje para persistir *en esta tarea otoñal, la más difícil y triste de mí vida*. (p.7)

Escribir *Noticia de un secuestro* era su manera de despedirse del gran oficio que lo había hecho escritor y de saldar una de sus deudas como colombiano: escribir sobre la actualidad del país, pues todas sus novelas habían versado sobre la ruina de épocas pasadas. Con este libro, entonces, García Márquez volvió de lleno al periodismo, aunque no dejó atrás la

literatura. No lo había hecho nunca: su labor como escritor consistió siempre en ir de la literatura al periodismo, y viceversa. Es lo que trata los capítulos siguientes:

## **Capítulo 1:**

### ***El reportaje, un género en los extremos***

*Yo, que tengo bastantes motivos para decir que el mejor  
oficio del mundo es el de novelista, creo de verdad,  
sigo creyéndolo, que es el de periodista.*  
**Gabriel García Márquez.**

#### ***El animal de dos caras***

Según escribe el periodista antioqueño Juan José Hoyos en su blog personal (2007), el reportaje es un tipo de género nacido de la crónica. Si bien hoy se reconoce dentro del periodismo y la prensa informativa, es muy claro para Hoyos, como para tantos otros, que el reportaje es un género tan literario como la crónica o la novela, así no pretenda inventar los hechos como cualquier ficción moderna.

Lo mismo piensa Gabriel García Márquez, el que es para muchos, el gran nobel colombiano. En los tiempos posteriores a la fama de *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*, el hijo de Aracataca declaró varias veces a la prensa y a sus amigos, que su trabajo periodístico y su trabajo literario eran casi una misma cosa. De hecho, a Roberto Pombo del periódico *El Tiempo*, le confesó en una larga entrevista de 1995 que debido al periodismo y a sus diversos recursos, él pudo crear — y tramarse — su literatura<sup>5</sup>. En ella, dice, además:

Gracias al periodismo puedo fantasear, hacer todo lo que quiero en literatura, y también mantener los pies sobre la tierra (...) Es decir, *no separo los dos géneros*. Creo que *el reportaje es un género literario* como lo son la novela, el cuento, el teatro, la poesía. (p.454)

---

<sup>5</sup> También le confesó algo muy parecido a Plinio Apuleyo Mendoza (1982), su gran amigo. En *El olor de guayaba*, le manifiesta: “el periodismo me enseñó recursos para darle validez a mis historias. Ponerle sábanas (sábanas blancas) a Remedios la bella para hacerla subir al cielo, o darle una taza de chocolate (de chocolate y no de otra bebida) al padre Nicanor Reyna antes que se elevase diez centímetros del suelo, son recursos o precisiones de periodista, muy útiles”. (p.33)

No separa los dos géneros, dice, y su obra literaria<sup>6</sup> es prueba manifiesta de eso; así escriba una novela o un reportaje, así escriba una noticia o un guion, para este escritor colombiano su único fin fue siempre la literatura. Por eso no tiene miedo a decir, al menos en su propio caso, que el reportaje cuenta como un género literario, casi al mismo nivel de la novela, el cuento, el teatro y la poesía, puesto que en los tiempos en que García Márquez se inició en el oficio, no existían las cátedras de comunicación y periodismo; sus primeras notas, en realidad, las escribió al lado de artistas y escritores (Héctor Rojas Herazo, Clemente Manuel Zabala, Álvaro Cepeda Samudio, Alejandro Obregón, etc.). Además, para alguien que se haya dedicado a la literatura como lo hizo Márquez a lo largo de su vida, no siempre son muy claras las fronteras entre la ficción y la realidad: de ahí que haya descubierto valores literarios en un lugar tan insólito como en el reportaje.

Con otras palabras, aunque expresando lo mismo, es lo que expone Juan José Hoyos, sobre todo, a partir de un estudio genealógico que publicó en la Universidad de Antioquia, en el 2003, bajo el título *Literatura de emergencia*. Su idea, después de estudiar su aparición en Colombia y en otros periodos de la historia humana es que “el reportaje es pura literatura” (p.18). Esto significa que la crónica y el reportaje no solo coinciden genealógicamente, sino que al igual que García Márquez, Hoyos también afirma que el reportaje es literatura, pues desde el siglo XX, nuestros intelectuales y periodistas también se preocuparon por los movimientos estéticos en boga.

Ambos, Juan José Hoyos y Gabriel García Márquez, fueron en su origen dos reporteros colombianos que no se resistieron a la manía de la literatura, y como muchos de su generación, escribieron grandes novelas. No son teóricos ni críticos literarios, pero el oficio de escritores les ha permitido decir que las relaciones entre *periodismo* y *literatura* a veces son más que comunes: a García Márquez, su práctica con el reportaje en un período que abarca casi cuarenta años —el primero que publicó fue en 1954 y el último en 1996—. Y a Hoyos (2003), no sólo su práctica sino también sus investigaciones en las que ha demostrado

---

<sup>6</sup> A Juan Cruz de *Babelia* (1991), suplemento cultural de *El país*, le manifestó: “tú sabes que éste es mi oficio primario. Además, yo no hubiera escrito ninguno de mis libros si no conociera las técnicas del periodismo, tanto de la forma de capturar y de elaborar la información como la forma de utilizarla en el relato”. (párr. 8)

que entre la novela, el cuento y el reportaje “hay un mismo afán totalizador [y una misma] forma de abordar de la realidad” (p.14).

Como las novelas y la literatura, por tanto, también el reportaje es un género en los extremos, que no se queda ni entre el mero periodismo ni tan poco en lo poético. En su viaje por las historias y los lenguajes, el reportaje va siempre con sus dos caras auestas. Una, la del periodismo, que busca destapar la realidad en los detalles, en sus secretos, en las historias cotidianas que suceden en las esquinas y en los márgenes de lo urbano. Y la otra, la de la literatura, que al filo de su mirada busca la poesía y lo humano en el cúmulo de seres anónimos que rondan por la furia de la ciudad.

Así lo entendió García Márquez cada vez que trabajó como periodista. Desde sus escritos más tempranos está el germen de esos dos extremos. Valga un ejemplo sobre eso: el jueves 21 de mayo de 1948, cuando tiene veintiún años y es un joven costeño desarraigado, se publicó su primer trabajo en *El universal* de Cartagena, una nota periodística de origen reporteril, pero que parece más un poema en prosa que otra cosa<sup>7</sup>. Cito *in extenso*:

Los habitantes de la ciudad nos habíamos acostumbrado a la garganta metálica que anunciaba el toque de queda. El reloj de Boca del Puente, empinado otra vez sobre la ciudad, con su limpia, con su blanqueada convalecencia, había perdido su categoría de cosa familiar, su irremplazable sitio de animal doméstico.

En las últimas noches ya no iban nuestras miradas a preguntarle por el regreso enamorado de aquella voz que nos quedó sonando en el oído como un pájaro eterno; o por el rincón temporal donde cortamos el hilo tenso de la aventura, sino que tratábamos de impedir, de detener con un gesto último y desesperado aquella marcha lenta, angustiosa, que iba precipitando las horas contra una frontera conocida que era, a su vez, la orilla tremenda donde doblaba nuestra libertad.

Diariamente, a las doce, oíamos allá afuera, la clarinada cortante que se adelantaba al nuevo día como otro gallo grande, equivocado y absurdo, que había perdido la noción de su tiempo. Caía entonces sobre la ciudad amurallada un silencio grande, pesado, inexpresivo. Un largo

---

<sup>7</sup> García Márquez, en ese sentido, se vinculó al periodismo por la puerta de la literatura, en un periódico de tendencia cultural y liberal como *El Universal*, y cuya línea editorial era más cercana a la renovación de las letras, que a una exaltación de la retórica grecolatina de los periódicos conservadores. Sus temas en sus columnas no eran periodísticos, sino, sobre todo, literarios.

silencio duro, concreto, que se iba metiendo en cada vértebra, en cada hueso del organismo humano, consumiendo sus células vitales, socavando su levantada anatomía. Hubiera sido aquel buen silencio elemental de las cosas menores, descomplicado; ese silencio natural y espontáneo, cargado de secretos que se pasea por los balcones anónimos. Pero este era diferente. (Márquez, 1982, p.48)

Aunque muy poética, toda esta nota se refiere a unos de los toques de queda que se decretaron en Cartagena en los días posteriores al ‘El Bogotazo’. En ella, sin embargo, García Márquez intenta los dos extremos: utiliza un hecho real y cotidiano como el toque queda, cuya base es periodística; pero el tono, el estilo y el lenguaje son literarios: en lugar de trompeta dice “garganta metálica”. Y el tiempo estancado del toque de queda en las noches del caribe costeño, lo poetiza así: “caía entonces sobre la ciudad amurallada un silencio grande, pesado, inexpresivo. Un largo silencio duro, concreto”.

No había otra manera sino esta—la de amalgamar periodismo y literatura—, la que tuvo que usar el joven García Márquez para salirle al paso a la censura que se impuso en los días aciagos de la violencia liberal y conservadora. Llegó hasta tanto el problema que, incluso, no se podía hablar de política<sup>8</sup> en los periódicos, menos en uno liberal como *El Universal* donde trabajaba, según lo estableció el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez. Había que buscar otra alternativa, una que no evitara la realidad, pero que tampoco se refiriera a ella de manera tan directa, sino poética.

Con los años, García Márquez controlaría ese lyricismo en sus trabajos periodísticos; y sin duda lo logrará cuando en los años cincuenta trabajando para *El Espectador* en Bogotá, entra en contacto con el reportaje. Jaques Gilard (1974), un hispanista francés que ha estudiado su obra periodística como el que más, ha dicho que en estos años juveniles, el gran hito que marcaría para siempre su evolución literaria es el reportaje. Así lo hizo saber el hijo de Aracataca cada vez que fue interrogado por su trabajo periodístico. En los años noventa,

---

<sup>8</sup> En *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), varias de las escenas de la novela retratan esta situación de censura en los periódicos. “Desde que hay censura en los periódicos no hablan sino de Europa” (Márquez, 1974, p.23). Sobre la situación política, en una de las escenas, cuando el coronel va a la sastrería de Álvaro a vender un reloj, el narrador aclara que adentro hay colgado un cartel que dice: “Prohibido hablar de política” (Ibíd., p. 37).

a un grupo de estudiantes que participó en uno de sus talleres de periodismo en España, les expresó que la única cosa que quiso hacer en este oficio fue reportajes<sup>9</sup> (Joaquín Estefanía, 2012).

Y los escribió una y otra vez. En agosto de 1954, para el periódico *El espectador*, entregó el que fuera su primer reportaje: “Balance y reconstrucción de la catástrofe de Antioquia”. De ese año son también los reportajes “El Chocó que Colombia desconoce” y “Viacrucis de Bocas de ceniza”. Tiempo después, cuando ya es el escritor más famoso de esta parte del mundo, escribió *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, un libro que la edición de oveja negra de 1986, publicó con el siguiente subtítulo: “*Un reportaje de Gabriel García Márquez*”. De hecho, ya desde 1951 tenía la idea de hacer un reportaje con la historia de Cayetano Gentile (Santiago Nasar), pero como le expresó a Plinio Apuleyo Mendoza (1982), este era un género poco desarrollado<sup>10</sup> en Colombia y pensó que quizás los periódicos lo publicarían.

### ***Se busca un género: problemas alrededor de Noticia de un secuestro***

Que, entonces, Gabriel Márquez haya definido a *Noticia de un secuestro* como un reportaje no tiene tanto misterio según lo que he venido demostrando. Al interior del mismo libro —como una advertencia de *architextualidad*<sup>11</sup>—, él mismo usaría esta palabra. En la edición de norma de 1996, en la página 39, aparece así:

---

<sup>9</sup> Su tendencia a la mitomanía lo llevó a contradecirse muchas veces. A Vargas Llosa (2021), por ejemplo, le confesó que su trabajo con el periodismo “era un actividad para comer” (p.63), una actividad secundaria que no lo dejaba ser escritor.

<sup>10</sup> Hasta los años cincuenta, el reportaje no tenía un gran desarrollo literario entre los escritores ni tampoco en la prensa. La crónica y la columna de opinión eran, en cambio, el plato mayor de los intelectuales que trabajaban en los suplementos culturales bogotanos y regionales (Gil y Tarazona, 2007).

<sup>11</sup> Es un concepto que Gerard Genette define en *Palimpsestos* (1989) como las señales o los signos por los que se puede identificar el género de un texto.

Fue tanta su discreción [se refiere a uno de los hijos de Marina Montoya], que su esposa no supo de aquellos viajes ni de sus resultados deplorables hasta cuatro años después *cuando él lo contó por primera vez para este reportaje*.

Lo que sí es extraño es la denotación totalmente periodística que los críticos y las reseñas en los medios colombianos le dieron a este término cuando fue publicado el libro. De entrada, periódicos como *El Tiempo*, *El Espectador* y la revista *Semana*, utilizaron la palabra reportaje en sus reseñas para definir el género de *Noticia de un secuestro*. El siguiente cuadro muestra esas referencias:

<i>Periódico o revista</i>	<i>Citas</i>
<i>El Tiempo</i> , 5 de mayo de 1996.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. “<u>Un reportaje</u> en su forma más perfecta (...) sobre una de las etapas más tenebrosas de nuestra reciente historia”. (párr.2).</li> <li>2. “Noticia de un secuestro es también indirectamente <u>un reportaje</u> sobre Escobar” (párr.8).</li> </ol>
<i>El Espectador</i> , 30 de abril de 2014.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. “Se trata de un <u>reportaje</u> de 336 páginas basado en entrevistas sobre la experiencia de los protagonistas de este drama humano” (parr.1).</li> <li>2. “Uno de los personajes más interesantes del <u>reportaje</u> es Alberto Villamizar, quién se desempeñará como zar antisequestro” (parr.3).</li> </ol>
Revista <i>Semana</i> , julio 7 de 1996. Columna escrita por María Mercedes Carranza.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. “Se trata de un extenso <u>reportaje</u> periodístico que intenta por primera vez dar coherencia a unos hechos, que hasta ahora, habían tenido sólo en apariencia conexión entre sí”.</li> </ol>
Revista <i>Semana</i> (s.f).	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Y <u>el reportaje</u> que por estos días causa revuelo en el mundo y que ha impresionado hasta el presidente de los Estado Unidos, Bill Clinton, quien tuvo la oportunidad de leer un manuscrito de la traducción al inglés, <i>Noticia de un secuestro</i> (1996)” (párr.1).</li> </ol>

La denotación es periodística porque la palabra reportaje es usada por instituciones dedicadas al periodismo. Ciertamente, la revista *Semana* — en la reseña de julio 7 de 1996— utilizó el adjetivo calificativo: “periodístico” cada vez que se referían a este género. En ese



sentido, decir reportaje es lo mismo que decir periodismo. Ahora bien, las veces que se usó la palabra novela en estas mismas reseñas, no se hizo porque se reconocía a este reportaje como un género literario. Aquí los ejemplos:

<i>Periódico o revista</i>	<i>Citas</i>
<i>El Espectador</i> , 30 de abril de 2014	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. “<i>Noticia de un secuestro <u>se lee como una novela</u> de suspenso”</i>. (párr.2).</li> <li>2. [García Márquez] “Nos entregó en su momento este apasionante volumen que <i>se deja leer como la novela</i> más absorbente y lúcida de su producción literaria” (párr.4).</li> </ol>
<i>El tiempo</i> , 5 de mayo de 1996.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. “Si este reportaje de 336 páginas <i>parece una novela</i> es porque resulta difícil creer que haya podido suceder, como sucedieron, tantas cosas inverosímiles e insólitas” (párr.4).</li> </ol>

“Se lee cómo”, “se deja leer” y “parece una novela”. Son expresiones muy típicas de quien reseña y quiere vender al público un gran libro. Decir novela en estas reseñas es agregar una función subsidiaria al libro, sumar un efecto demás que tiene *Noticia de un secuestro* y que solo sirve para atrapar a los lectores. De cualquier manera, no está entre las funciones de las reseñas teorizar sobre un libro. Nótese, sin embargo, el lastre primordialmente periodístico con el que carga la palabra reportaje en estos textos.

Tal parece, entonces, que en los medios colombianos hacia el año 1996, no ha pegado todavía la idea de un periodismo literario de autor; ni siquiera es posible pensar que para la época, se creía que el reportaje fuera un género literario, como creía que lo era García Márquez. Pese a casi terminar el milenio, aquí todavía sobrevivía en los medios oficiales una vieja tradición en que el periodismo se apegaba a las estampas del siglo XIX. El periodismo era ante todo objetivo, y en consecuencia, solo informativo.

Ese era el estado de cosas en los medios conservadores bogotanos, pero no así en los liberales como *El Universal* de Cartagena y *El heraldo* de Barranquilla, periódicos ambos de origen cultural y no político, que quisieron pintar un periodismo más moderno: uno que fuera menos retórico y más narrativo. Mientras tanto en Bogotá desde el siglo XIX y hasta mucho

tiempo después, el periodismo que se escribía era patrocinado por grupos políticos<sup>12</sup> y por la retórica grecolatina de los gramáticos. Cada partido, de hecho, tenía su periódico. En la costa, en cambio, a partir de los años cuarenta, y después de “El Bogotazo”, el camino que más siguieron sus periodistas fue la literatura. De ahí que el *Grupo de Barranquilla* —los amigos de parranda de García Márquez, que también escribían cuentos y novelas, y que en el día trabajaban de periodistas—, hayan tenido entre sus proyectos fundar una revista que se llamara *Crónica* (García Márquez, 2002).

Fue en todo caso un ejemplo anónimo e insuficiente que no siguieron los medios oficiales, pero sí algunos periodistas como García Márquez o Juan José Hoyos, y unos tantos otros después como Alonso Salazar, Antonio Caballero, Alberto Salcedo Ramos o Gustavo Colorado Grisales, entre otros. Para ellos, igual de importante que lo que se cuenta, es el lenguaje, el estilo, las historias, y en especial, la poesía. Periódicos como *El Tiempo*, *El espectador* y *Semana*, sin embargo, graduados en el periodismo objetivo, apenas si tienen tiempo para la literatura, y es por eso que todavía se apegan a los manuales de redacción.

Son medios que basan su objetividad y su oficio en la mayor economía de palabras posible. Afuera queda el detalle, y adentro el dato estadístico. Donde cortan lo humano ahí inicia lo objetivo. Para ellos, a decir verdad, el reportaje es más un cajón de información que un caldero mágico donde puede caber todo como en las novelas. Esto último es lo que sustenta el cronista Juan José Hoyos (2003). En sus estudios genealógicos sobre el periodismo, ha dicho que el reportaje tiene origen, no solo en la crónica medieval y moderna, sino en el cuento y la novela realista a la altura de señores como Balzac, Emile Zolá, o Charles Dickens. Por tal motivo, este periodista ha manifestado que el reportaje es una suerte de “pequeña novela de nuestra realidad cotidiana” (p. 15).

Por este género desfilan, como en las novelas de Balzac, el puñado de historias que conforman a la ciudad moderna. Surgen entre sus páginas, el hombrecito que va de prisa a las seis cero cinco de la mañana conduciendo a prisa por una autopista embotellada de automóviles; la chica gomela de quince años empingrotada de maquillaje que lee una revista

---

<sup>12</sup> Era lo que se vivía desde el siglo XIX. Los conservadores tenían el control del periodismo y desde sus páginas hacían propaganda política: vendían sus costumbres retóricas y culturales. Los liberales con el tiempo aprendieron que su guerra con los conservadores no solo debía darse en el campo de batalla sino fundando periódicos. Hasta allí se trasladaba la guerra (Lara Ramos, 2017).

cuyas páginas le dicen cómo conquistar al amor de su vida; o el cadáver impúdico y expósito de un niño recién nacido con el cordón umbilical todavía sin cortar, encontrado en el cesto de basura atrás de un restaurante; o la historia de la amante furtiva que deja un corazón dibujado con labial en el espejo, momentos antes de suicidarse...

En fin, para el reportaje, todo esto es literatura, pues es un género que hace poesía y literatura con los hechos — con lo fáctico—, es decir, con la ristra de detalles cotidianos que ocurren a cada momento en la espesura de signos de la ciudad. Son literatura, además, esos detalles, porque descubren lo humano a través de esos hechos. Tomás Eloy Martínez (2002), periodista argentino, nos ayuda con esta idea:

La gran respuesta del periodismo escrito contemporáneo al desafío de los medios audiovisuales es descubrir, donde antes había sólo un hecho, *al ser humano que está detrás de ese hecho*, a la persona de carne y hueso afectada por los vientos de la realidad. La noticia ha dejado de ser objetiva para volverse individual. O mejor dicho: las noticias mejor contadas son aquellas que revelan, *a través de la experiencia de una sola persona*, todo lo que hace falta saber. (p. 117)

En lugar de datos y noticias escuetas, hoy los reportajes versan sobre historias. En lugar de informar, narran y dramatizan. En lugar de decir, ven. Los atractivos de la vida moderna y urbana, así como sus crisis y sus problemas son tratados literariamente por lo periodistas. En cierto sentido, el taller donde se forma hoy el periodista es el mismo del escritor. El periodista de este siglo, por lo tanto, quiere tener la mentalidad de un escritor y su vastísima formación técnica y narrativa: ya no piensan en titulares o en la corrección política —*political correctness*—, su mirada se ha afinado estéticamente para los detalles y las historias.

Por eso, los periodistas de este tiempo tienen que pensar que su oficio ha cambiado, y en esa medida, tendrán que pensarse más como novelistas que como simples mediadores de información. En el oficio informativo tanto más que la objetividad, importa es el lenguaje y el estilo, así como la decisión de quién y cómo se va a narrar—no solamente el qué, cuando, y porque—. De hecho, en el periodismo que se viene haciendo desde los años sesenta, ya se notan las particularidades del periodista, y en el que prima más una mirada cultural y literaria que solo la informativa.

En nuestro continente esta ha sido una constante. Para poder vivir, los novelistas han tenido que ser periodistas. De ahí que se confundan los dos oficios. A una periodista como Leila Guerriero (Flacso, 2015) no le preocupa solo la información y la investigación de sus fuentes: le interesan, además, de primera mano, las técnicas literarias. Su gremio ya no se identifica con los periodistas: ella también comparte oficio con los escritores. Así están siendo llamados en conferencias y en simposios latinoamericanos...

\*\*\*

Bajo una mirada enteramente periodística fue juzgada, por lo tanto, *Noticia de un secuestro* desde los medios capitalinos. En su caso, decir reportaje era asumir un lugar común: no es una palabra viva ni resemantizada en estos periódicos. En un medio español como *El país*, apenas si se advierten unos pequeños matices en la reseña que se publicó el 25 de diciembre de 1995 con motivo de la escritura del nuevo libro de García Márquez; al leerla se nota que la palabra *reportaje* tiene connotaciones más literarias. En el primer párrafo se advierte lo siguiente: “La *próxima novela* de Gabriel García Márquez es *un reportaje* de tres años sobre el sufrimiento”. Sin embargo, ahí queda todo. El periodista que escribe la reseña, Carlos Arroyo Jiménez, en párrafos posteriores no sigue esta idea, no la profundiza. Se dedica en lo sucesivo a describir el contenido, y a develar unas cuantas anécdotas sobre García Márquez, el novelista que quiso volver al periodismo.

Por eso mismo, al final en esta reseña, la idea que se impone—como se impuso en las otras reseñas ya citadas— es la del reportaje pensado ante todo como un género periodístico. Parece que se afirma, en la forma de un juego discursivo, que García Márquez lleva a categoría de novela cualquier cosa que escribe, pero no se dice nada explícitamente del reportaje en términos literarios a la manera de Juan José Hoyos o de García Márquez.

Algo muy similar sucedió con la reseña de 1996 de Tomás Eloy Martínez, (1996, como se citó en García Dussán, 2003); este periodista, amigo muy querido<sup>13</sup> de García Márquez,

---

<sup>13</sup> Escribió un artículo, ‘El día que empezó todo’, en el mismo año en que García Márquez pasó un temporada en Buenos Aires como jurado para un concurso de novela, y cuando ya circulaba por las calles la edición mítica de la Editorial Sudamericana de *Cien Años de Soledad*. Por eso artículo, ya no fue visto más como un simple escritor colombiano: iniciaba la leyenda del gran Nobel.

dijo de este libro: “*Noticia de un secuestro* tiene todos los atributos de una gran crónica periodística [...]. Pero el efecto que ejerce no pertenece al reino del periodismo sino a la literatura” (pág. 133). Si bien hay aquí un reconocimiento más ajustado de los dos extremos, del periodismo y de la literatura, parece darse un énfasis en todo caso hacia el primero. Lo literario sería más un efecto de la lectura que una propiedad misma del texto.

Compleja ha sido, por lo pronto, la manera en la que se ha discutido el periodismo y la literatura en *Noticia de un secuestro*. En realidad, quien más ha descrito esta situación al revisar ya no las reseñas sino los artículos de investigación es el peruano Jesús Miguel Delgado (2019), un estudioso de este libro y sobre el que ha escrito numerosos artículos. En la compilación que realizó, demuestra que desde su publicación en 1996 hasta 2017 se han utilizado aproximadamente 21 categorías o tópicos para describir a *Noticia de un secuestro*. Algunas de ellas, y las que más demuestran la compleja relación de *literatura y periodismo* son las siguientes: novela periodística; historia novelada; testimonio ficcionalizado; ficción documental; no fantástico; y novela reportaje.

Pues bien: que existan tantas formas de encasillar a *Noticia de un secuestro* no solo habla de las diversas aunque no tan profundas maneras en que se ha leído el libro. Nos dice además que el problema sobre la literatura y el periodismo en *Noticia de un secuestro* es una cuestión poco menos que cerrada. Más bien, a lo largo de los años se ha mantenido una extensa discusión alrededor de un escritor que no quiso hacer tajos entre la literatura y el periodismo, y que escribió un libro en el que ambos caminos van en el mismo sentido.

Más recientemente, el problema se avivó con Gerald Martín (2012), el biógrafo oficial de García Márquez. Para él, se trata más de una *novela documental* que se puede estudiar también en clave de *thriller* norteamericano. Es la idea que ensaya en “¿De vuelta a Macondo? Noticia de una catástrofe histórica” (2009), uno de los últimos capítulos de la biografía que escribió sobre Gabo. Dice en ese apartado, en efecto, que *Noticia de un secuestro* es un libro que “cumple todos los requisitos e ideas preconcebidas *del thriller de Hollywood y acaba con un final de telenovela* (p. 576); aquí el ejemplo:

No era para menos: hasta donde alcanzaba la vista, la otra muchedumbre de los buenos vecinos habían desplegado banderas en las ventanas de los edificios más altos y saludaban *con una primavera de pañuelos blancos y una ovación inmensa la jubilosa aventura del regreso a casa*. (capítulo 11, p.282)

Es decir, se trataría de un libro que está basado narrativamente en el suspenso del cine clásico. De ahí su final feliz y la obsesiva compulsión de que el protagonista del libro, Maruja Pachón, salga viva en el último capítulo y que sea rescatada por el héroe, su esposo Alberto Villamizar<sup>14</sup>. Es del cine esta estructura, aunque también funciona en la literatura. Por ejemplo, en los cuentos infantiles y en las novelas cuyo final acaba en *happy ending*. Muy curioso es, en ese sentido, que un libro que tiene de personaje a Pablo Escobar, y a quien se debe todo el drama del libro, termine con un final feliz.

Otro periodista, Arcadio Espasa (1996), también polemiza sobre el género del libro. Este español vuelve otra vez sobre la discusión *literatura-periodismo*, pero no acepta que dicha relación se logre, pues dice que es la verdad la que no deja respirar la narración: es una carga. En definitiva, según Espasa, “el periodismo es incompatible con una escritura grande” (p. 547), esto es, con la literatura. Significa esto que del periodismo no puede nacer gran libro literario, con la fuerza y el mismo nervio narrativo que tienen las grandes novelas latinoamericanas y europeas.

Por lo visto, hasta aquí lo único que se ha demostrado son las ambigüedades que se han generado, por un lado, cuando se habla de reportaje; y por otro, cuando se trata de acercar *la literatura y el periodismo*. Sospecho que si este problema ha permanecido es justamente por la denotación tan periodística con la que se ha juzgado a *Noticia de un secuestro*— aún a pesar de que la haya escrito un nobel como García Márquez—. Al ser de este tono, no hay más que decir. Si cumple con el cometido de la información y la objetividad, el libro está bien. Pero sí el libro es literatura, la cosa es a otro precio, sin embargo.

Lo demuestra la historia: desde que se fundaron las relaciones entre géneros y discursos, la relación *literatura y periodismo* ha sido ininterrumpida. Ya desde los tiempos de Heródoto, la crónica— según cuenta Hoyos (2007) —, cruzaba caminos con la historia y la literatura. Daniel Defoe, quien fue más conocido por su novela *Robinson Crusoe*, también trabajó amistad con la historia: en 1722 publicó *Diario del año de la peste*—libro que recomendaba una y otra vez Gabriel García Márquez—. José Martí, en el siglo XIX, también había estado

---

<sup>14</sup> También como un *Thriller* está construida la novela de García Márquez *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Se repite la forma del *suspense*, *el happy ending*, y el personaje- héroe cuya única misión es salvarse (aunque desde las dos primeras páginas del libro se sabe que ya está muerto).

haciendo lo mismo que el escritor inglés. *El terremoto de Charleston* es un texto originado en esta misma relación *literatura y periodismo* (Lara Ramos, 2017)

Son claves, pues, estos datos y los que aportan Juan José Hoyos y Gabriel García Márquez: con ellos se puede sospechar que *Noticia de un secuestro*, al menos hasta ahora, sí es una obra literaria, y esto se debe a que para su creador, y para otros tantos, el reportaje es un género que cabe considerarse entre la literatura.

## Capítulo 2: *La literatura después de Auschwitz*

*Que Auschwitz no se repita.*

**Theodor Adorno.**

*En Pieria las alumbró Mnemósine, señora de las colinas de Eleuteras, Unida al Padre Crónida, para que fueran olvido de males y remedio de preocupaciones.*

**Hesíodo.**

### *Avisos de una tradición*

Hacia el final del prólogo a *Noticia de un secuestro*, en el remate de la última frase, Gabriel García Márquez dejó detrás una explícita advertencia a los lectores que todavía para la crítica o los reseñistas no ha supuesto mayor interés. No sé si era claro para el autor, pero en esas cinco líneas de párrafo hay una amplia referencia hacia uno de los tópicos de la filosofía contemporánea que nació de las entrañas de los campos que concentración de la última Gran Guerra: ¡*Que Auschwitz no se repita!* Esa advertencia en Márquez dice así:

Para todos los protagonistas y colaboradores va mi gratitud eterna por haber hecho posible que *no quedara en el olvido este drama bestial*, que por desgracia es sólo un episodio del holocausto bíblico en que Colombia se consume desde hace más de veinte años. A todos ellos lo dedico, y con ellos a todos los colombianos —inocentes y culpables— *con la esperanza de que nunca más nos suceda este libro.* (p.8)

La verdad, no son tan inocentes estas palabras finales. *Que nunca más nos suceda este libro*, significa, en este caso, que la violencia que es contada y descrita en *Noticia de un secuestro* no debe volver a repetirse. Es lo mismo que representa la sentencia del filósofo alemán Theodor Adorno (¡*Que Auschwitz no se repita!*), y que a su manera, también el crítico inglés Georg Steiner trabajó en *Lenguaje y silencio* (1982). Para ambos es claro (como para García Márquez, según el prólogo), que *algo* tiene que hacer la literatura, la filosofía o la



educación, contra la barbarie implacable de la civilización. Ante el fracaso del humanismo europeo y su animosa complacencia con la violencia fascista, no queda más remedio que cambiar de destino. Steiner, aclara, por ejemplo:

No podemos actuar hoy, ya sea en cuanto críticos o tan sólo en cuanto seres racionales, *como si no hubiera ocurrido nada que haya afectado vitalmente a nuestro sentido de la posibilidad humana*, como si el exterminio por el hambre o por la violencia de unos setenta millones de hombres, mujeres y niños en Europa y en Rusia, entre 1914 y 1945, no hubiera alterado, profundamente, *la cualidad de nuestra conciencia [...] Lo que el hombre le ha hecho al hombre, en un época reciente, ha afectado a la materia prima del escritor.* (p.20)

Pero como sabemos, ni la literatura, ni la filosofía, ni la educación, ni las artes en general, fueron un muro de contención contra la barbarie occidental. Nuestra conciencia sigue igual. Hasta el mismo Steiner (1982) se preguntaba cómo un hombre puede leer a Goethe o Rilke por la noche, puede tocar a Bach o a Schubert, y luego, como si nada, puede ir por la mañana a su trabajo en Auschwitz. Sin embargo, ahí está la importancia del tópico que funda Theodor Adorno poco después de acabada la Segunda Guerra Mundial; que una barbarie no suceda, que un libro como el de García Márquez no se vuelva a escribir, habla ya de una ética literaria, o mejor aún, de una ética de la memoria. Escribir no es tan solo contar una historia, ni es meramente un ejercicio que crea realidades; *crear significa que se pueden cambiar las cosas, que podemos parar al mundo...*

Por lo tanto, *Después de Auschwitz*<sup>15</sup> no se puede escribir de la misma manera. Si queremos que la violencia cese y que no se repita en un eterno retorno, el escritor debe ir por otros caminos: es lo que nos intenta decir Steiner. El problema no es tanto si hoy es válida la ficción para contar la barbarie, o si es mejor el *Non Fiction* por sobre todo los géneros. Si es

---

<sup>15</sup> Es una expresión que ha sido utilizada por Joan-Carles Mèlich y Fernando Bárcena en *La lección de Auschwitz* (2000, p. 226); por Georg Steiner en *Lenguaje y silencio* (1982, p.20); y también por Theodor Adorno en el título de uno de sus ensayos: *La educación después de Auschwitz* (2016). Parece que con ella se quiere expresar la idea de que *después de Auschwitz* todo tiene que ser de otra manera. El mundo *es otro*. Nosotros venimos después de ese acontecimiento, y por tanto, estamos marcados por ese acontecimiento.

mejor la novela que el teatro, o el poema más que el periodismo. En realidad, no se trata de géneros ni de estilos. Más bien es un asunto de lenguaje. Pienso que la sentencia de García Márquez, de que escribe para que no se repita *Noticia de un secuestro*, no logra del todo el cometido. Pues no basta con solo escribir para que algo no pase. Las novelas de la violencia no pararon la violencia, ni las novelas de dictador acabaron con los dictadores<sup>16</sup>. ¿Qué significa, según todo esto, *Que Auschwitz no se repita?*, y aún mejor, ¿que no se repita más *Noticia de un secuestro* como dice García Márquez? En la respuesta a esa pregunta creo que está otra de las claves literarias del libro, y aún más, de la literatura del futuro.

### ***La lección de Auschwitz: la narración, la experiencia y el otro***

Pero antes, volvamos al principio de esta tradición, a partir de la palabra experiencia. El mundo sucede o acontece. Y lo mismo podríamos decir de la *ex-peri-encia*: es lo que *nos* sucede, *nos* ocurre, o *nos* acontece, o *lo que nos pasa*<sup>17</sup>— según las palabras de Jorge Larrosa (2002). No es lo que ocurre, lo que pasa o lo que acontece, así sin más, porque la experiencia tiene que suceder en alguien, en un sujeto o en una persona. *Nos tiene que pasar*, no sabemos qué, cuándo, o cómo, pero la experiencia sucede porque alguien ha sido afectado, esto es, porque alguien ha sido trans-formado o cambiado.

Se puede decir, por lo tanto, que tan solo el hombre es el único ser posible que puede acceder a la experiencia: es el único *ser* que puede mudar sus circunstancias, que puede ser

---

<sup>16</sup> La declaración de García Márquez al final del prólogo de *Noticia de un secuestro* contrasta con la que estableció en los años sesenta cuando fue interrogado por el deber del escritor: “Hay gente que cree que los novelistas somos historiadores o políticos. Pero no nos pueden pedir que arreglemos todo. En mi viaje por Sudamérica me di cuenta de que la gente, especialmente la juventud, busca un líder. Y cuando surge un escritor, le piden que sea líder. No. Nosotros contamos cuentos [...] El deber revolucionario de todo escritor es escribir bien”. (Monsalve, 1996, p. 90)

<sup>17</sup> “Podríamos decir, para empezar, que la experiencia es lo que nos pasa. En portugués se diría que la experiencia es «aquilo que nos acontece», en francés la experiencia sería «ce que nous arrive», en italiano «quello che nos succede» o «quello che nos accade», en inglés «that what is happening to us»”. (Larrosa, 2002, p. 167)

*afectado*. Probablemente el mundo animal también tiene acceso a la experiencia, no obstante, esta es solo física o emocional. En los humanos, la experiencia se traduce en experiencia interior, es decir, *en saber*. La etimología nos ayuda con la comprensión de esta idea; según la versión de Jorge Larrosa, la palabra experiencia:

Viene del latín *experiri*, probar. La experiencia es en primer término un encuentro o una relación con algo que se experimenta o se prueba. El radical es *periri*, que se encuentra también en *periculum*, peligro. La raíz indo-europea es *per*, con la cual se relaciona primero la idea de travesía y, secundariamente, la idea de prueba. En griego hay numerosos derivados de esa raíz que marcan la travesía, el recorrido, el paisaje: *peiró*, atravesar, *pera*, más allá, *peraó*, pasar a través, *perainó*, ir hasta el final; *peras*, límite. Y en nuestras lenguas todavía hay una hermosa palabra que tiene ese *per* griego de la travesía: la palabra *peiratés*, pirata. (p.176)

Como se sabe, el pirata era el que se arriesgaba en los mares, el que se exponía a *los peligros* del mar. Viajaba a los límites desconocidos de la tierra, y al hacerlo, ensanchaba el mundo, lo hacía más grande. En la Edad Media era el único sujeto con capacidad de experiencia porque salía al encuentro del mundo. El mar como el bosque eran los espacios desconocidos, pues toda la sociedad cristiana estaba asentada en villas y pueblos. Más allá del bosque o del mar, el aristócrata, el villano, no se atrevía a salir (Medina, 1992). Sin embargo, el navegante, el corsario, o el pirata salían a esos rumbos porque eran los únicos viajeros en la Edad Media.

De esta manera, por las resonancias de este concepto, en nuestro mundo más moderno se puede hablar de experiencia literaria o experiencia lectora, de experiencia de aprendizaje o de experiencia académica. En cada una de esas actividades algo nos pasa, y ese algo, está relacionado con el saber. Toda experiencia literaria y de lectura, toda experiencia de aprendizaje posible debe llevarnos a una transformación interior. El problema *es que el mundo contemporáneo en que vivimos son imposibles las experiencias* (Larrosa, 2002). El saber, el aprendizaje, la lectura, y hasta la escritura, no implican necesariamente una experiencia interior. Creo que es lo que sucede en el caso de la sentencia de García Márquez al final del prólogo. Para que no suceda más este libro, para que no se repita, *hace falta en el lector la experiencia de esa violencia que es narrada*.

Y para que eso exista, la narración debe acudir *al testigo*<sup>18</sup> o a la palabra *del otro*. De acuerdo con el pedagogo y filósofo español Joan-Carles Mèlich (1996), “el texto habla narrativamente, o poéticamente, o dramáticamente. Pero también el texto puede hablar éticamente, al modo del lenguaje apelativo: llamada, ruego, exigencia, orden” (p.274). Es decir: todo texto apela éticamente hacia *el otro*; un texto no tiene valor en sí mismo, ni vale por su autor, ni por su calidad conceptual. Vale porque en él surge la voz del otro, porque hay una voz de alteridad que clama por ser escuchada, por ser acogida. En *Noticia de un secuestro*, la voz que narra, la voz que cuenta es impersonal: no hay un otro con su experiencia que pueda hacer efectiva la advertencia de *que nunca más nos suceda este libro*: la frase no es dicha por los personajes sino por el autor.

Al final de *Noticia de un secuestro*, Maruja Pachón, advierte: “¡Qué barbaridad! — suspiró ilusionada —. Todo esto ha sido como para escribir un libro” (p.301). Esto significa que su experiencia con el secuestro, que es sobre todo una experiencia con sus secuestradores, con la vivencia diaria al lado de estas personas, debe contarse, debe terminar en un libro. Maruja siente que vive una novela por la situación tan dramática que padeció. Sin embargo, no hay en ella un ruego ético. Su voz no entraña alteridad porque quien narra es una voz en tercera persona afuera de los acontecimientos que la suplanta, y que habla por ella. Una voz externa que solo se limita a contar qué pasó y cómo pasó con la más fría objetividad documental posible. *Noticia de un secuestro*, por cómo está escrito, por supuesto puede llegar a ser un libro muy afectivo, sobre todo, en los capítulos en que se narra cómo vivieron los secuestrados en los cuartos en que fueron encerrados (son los capítulos impares, 1, 3, 5, 7, 9, 11)<sup>19</sup>. Por ejemplo, en estos apartes: (cito *in extenso*):

---

<sup>18</sup> En un conferencia dictada por Ricardo Piglia (2001) en casa de América, titulada *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* llega a decir en algún momento: “La verdad es un relato que otro cuenta” (p.17). Con otro se refiere al testigo que sobrevive para contar lo que pasó. La verdad nunca la tiene al narrador sino el personaje, el testigo, el otro. Narrar es ceder la voz, según esto, porque no puedo tener la verdad. El texto se hace otro porque cede del “yo” a la alteridad.

<sup>19</sup> Hay un sentido semiótico en esos números. Los impares aparecen en los capítulos que tienen que ver en general con las mujeres; y los pares con los hombres. Por un lado, el orden (los pares), en el que los hombres hacen la política y la guerra (es el mundo de afuera): Gaviria contra Escobar. Y

Los secuestradores les habían reiterado a menudo que aquella era una operación militar, *pero el régimen del cautiverio era peor que carcelario*. Solo podían hablar para asuntos urgentes y siempre en susurros. No podían levantarse del colchón, que les servía de cama común, y todo lo que necesitaban debían pedirlo a los dos guardianes que no las perdían de vista ni si estaban dormidas: permiso para sentarse, para estirar las piernas, para hablar con Marina, para fumar. Maruja tenía que taparse la boca con una almohada para amortiguar los ruidos de la tos. (p. 51)

De noche el silencio era total. Sólo interrumpido por un gallo loco sin sentido de las horas que cantaba cuando quería. Se oían ladridos en el horizonte, y uno muy cercano que les pareció un perro guardián amaestrado. *Maruja empezó muy mal*. Se enroscó en el colchón, cerró los ojos, y durante varios días no volvió a abrirlos sino lo indispensable tratando de pensar con claridad. No es que pudiera dormir ocho horas seguidas sino que dormía apenas media hora, y *al despertar se encontraba otra vez con la angustia que la acechaba en la realidad. Era un miedo permanente: la sensación física de un cordón templado en el estómago*, siempre a punto de reventarse para volverse pánico (p, 54).

Sola en el cuarto, *Maruja tomó consciencia de que estaba en manos de los hombres que quizás habían matado a Marina y a Beatriz*, y se negaban a devolverle el radio y el televisor para que no se enterara. Pasó de la solicitud encarecida a la exigencia colérica, se enfrentó a gritos con los guardianes para que la oyeran hasta los vecinos, no volvió a caminar y amenazó con no volver a comer. (p.213).

Aunque sensitivas y exactas las descripciones, la voz que narra el secuestro de Maruja, de todas maneras, se pone en su lugar. Resta *la experiencia* que ella misma pudo haber contado con su voz personal. *La palabra es prestada, cedida*, y por eso el ruego, el llamado del texto, no sale, no trasciende, porque el texto no cede a la alteridad, porque el texto solo dice, pero no hace. La experiencia de esta mujer, por tanto, es *re-presentada, aludida*, pero no es íntima, es decir, ética. Por lo tanto, cuando se trata de la violencia, el turno de narrar les corresponde a las víctimas: solo ellas pueden contar sus más íntimas verdades.

---

por el otro, el desorden (impares) y la experiencia ilímite de las mujeres con su secuestro, con su emocionalidad (el mundo de adentro).

Como lectores, entonces, acogemos *la experiencia narrada*; somos nosotros los deudores de ese llamado del texto; sin embargo, esa experiencia no puede ser traducida en ética porque el texto no es *un otro*. Siguiendo a Joan-Carles Mèlich (1996):

El verdadero texto es la voz del otro. Voz ética que reclama una respuesta. Voz exterior que rompe la inmanencia de la Totalidad. Sin exterioridad nada ético “sería”, nada ético se diría. En la “pura” interioridad la voz del texto no comunica [...] El texto “como otro” envuelve, emociona, deja al “yo” avergonzado, reducido al silencio de la pregunta, para abrirse sólo al agujijón de la respuesta. (p.270)

Esto es: como lectores, según Mèlich, acogemos el texto no por su calidad conceptual, o por su relación con el pensamiento, sino porque *la voz que escuchamos al leer es la voz de un otro, de alguien, una voz que pide ser acogida*. Y en *Noticia de un secuestro*, la voz que escuchamos, la voz que cuenta es la del narrador. Una voz que no se identifica con nadie. Es la voz de la objetividad periodística, una voz sin cuerpo, sin biografía, sin historia. *Una voz, en definitiva, que no puede hacer posible la experiencia*.

Creo que ese el problema que tiene cierto periodismo literario cuando en lugar de seguir la lección de la literatura, siguen contando las historias en tercera persona. No estoy indicando cómo deben escribir los escritores, o qué narrador deben escoger. Sin embargo *Después de Auschwitz*, no se puede escribir de la misma manera, desde las mismas formas, y con el mismo lenguaje. Y las razones de nuevo las aporta Mèlich (1998): “Una gramática es “inhumana” [se refiere al lenguaje y a la escritura] si se encuentra incapacitada para nombrar lo absolutamente otro y para dismantelar los discursos de poder constituyente [...]. La gramática es “inhumana” si es incapaz de sorprenderse ante el horror (p.173). En ese sentido, *después de Auschwitz otra es la manera de escribir*, porque el lenguaje y las gramáticas no son las mismas desde ese acontecimiento, *sobre todo cuando la experiencia de la violencia y la barbarie siempre implican un lenguaje indecible*.

Una obra como *Noticia de un secuestro*, por lo tanto, no puede *acabar* con la violencia porque ese no es el sentido que tiene la escritura; el arte, la literatura, los escritores, los filósofos, etcétera., no hacen favores sociales. A lo sumo, se acercan a la ética, según Mèlich, pero de ninguna manera una obra puede salvarnos de la barbarie. La literatura, en

consecuencia, no es la policía del mundo moderno. No enjuicia, narra. No persigue, señala. No encarcela, investiga.

En ese sentido, la sentencia de García Márquez de *que nunca más nos suceda este libro* solo tiene importancia por la ética del texto. Y solo cuando un texto accede a la alteridad y a la experiencia puede ser ético. Siguiendo a Walter Benjamin (1991) toda narración nace de una experiencia y tiene que tornarse en experiencia en el lector, tiene que producirla; en el caso de *Noticia de un secuestro*, la experiencia no es posible porque no hablan las víctimas, y en esa medida, el lector solo lee información. Valga otro ejemplo: los secuestradores:

También los guardianes parecían secuestrados. No podían moverse en el resto de la casa, y *las horas del descanso las dormían en otro cuarto cerrado con candado para que no escaparan*. Todos eran antioqueños rasos, conocían mal a Bogotá, y alguno contó que cuando salían del servicio, cada veinte o treinta días, los llevaban vendados o en el baúl del automóvil para que no supieran dónde estaban. Otro temía que lo mataran cuando ya no fuera necesario, para que se llevara sus secretos a la tumba. (p. 70)

*Todos eran jóvenes. El menor de ellos podía tener quince años y se sentía orgulloso de que ya se había ganado un premio de ópera prima en un concurso de asesinatos de policías de a dos millones cada uno.* (p.64)

Todos con camisetas de propaganda comercial, zapatos de tenis y pantalones cortos que a veces eran recortados por ellos mismos con tijeras de podar [...]. La condición común era el fatalismo absoluto. *Sabían que iban a morir jóvenes, lo aceptaban, y solo les importaba vivir el momento*. Las disculpas que se daban así mismos por su oficio abominable era ayudar a su familia, comprar buena ropa, tener motocicletas, y velar por la felicidad de la madre, que adoraban por encima de todo. (p. 68)

Son los verdaderos *otros*. No tienen rostro ni nombre porque permanecen encapuchados y se identifican con un alias que funciona de forma metonímica: Gorila, Lamparón, El Monje, Barrabás, El trompo, etc. La mayoría de ellos vienen de los tugurios de Medellín; son iletrados —confunden la profesión de fisioterapeuta de Beatriz con sicoterapeuta—, y aman incondicionalmente a sus madres; de sus padres no se sabe nada, es una figura ausente. Son

drogadictos y se la pasan todo el tiempo escuchando música y viendo películas a muy alto volumen. Así los pinta García Márquez en *Noticia de un secuestro*.

Fueron en ese sentido, una carta jugada por Pablo Escobar para enfrentarse al Estado, porque podían ser un recurso del que prescindir sin consecuencias para Los Carteles; por plata, entonces, y tan solo teniendo quince años, tuvieron que custodiar el secuestro masivo de unos periodistas. Son el arquetipo de lo que después se llamó *El sicariato*. Márquez en el libro se interesa vivamente por ellos, pero los reconstruye a partir de la voz de los secuestrados. No los pone en situación de antagonistas, ni tampoco deduce de ellos un tipo de mal que explique la descomposición social que se vivía en Colombia en las dos últimas décadas del siglo XX.

Simplemente los pone actancialmente en la mitad, entre Pablo Escobar y los secuestrados, porque ellos no son causa de nada sino consecuencias. Era imposible, por lo tanto, que dieran testimonio sobre lo que pasó. Su voz es una reconstrucción sesgada y arquetípica, porque para esos años, apenas si eran objeto de narración —*No nacimos pa' semilla* de Alonso Salazar, se adelanta a este personaje cuando fue publicado en 1990—. Otra vez, en este caso, el narrador habla por ellos. Su otredad es representada, apalabrada, pero también simulada. Son una imagen cultural que recreó García Márquez, porque de ellos, ni siquiera los secuestrados, sabían algo. Sus voces en el libro son la ausencia de un testimonio.

### ***Un remedio para el olvido***

Tal vez sea *la memoria* (*mnémē*) en el sentido griego u occidental, la otra vía posible para que la grave sentencia de García Márquez pueda cumplirse. El propósito de toda escritura, lo sabemos desde el mito platónico, es la memoria. Fue inventada según la tradición griega como un *fármaco* para la memoria, y porque de acuerdo con las palabras del dios Theuth, este conocimiento haría más sabios a los hombres, (Lledó, 2000). Desde entonces —aún con las prevenciones de Platón sobre los peligros de este invento—, la escritura, es decir, la literatura, las artes y la filosofía, no han sido más que formas de la memoria, maneras únicas de contrarrestar el olvido.

Es lo que también advirtió García Márquez al final del prólogo. Les agradece a sus colaboradores y a los protagonistas del libro “*por haber hecho posible que no quedara en el*



*olvido este drama bestial*” (p.8). Por tanto, como todo escritor, el hijo de Aracataca sabe que con el solo hecho de escribir ya se está luchando contra el olvido<sup>20</sup>; recuperar el pasado, salvarlo del olvido (del *letheo*<sup>21</sup> o *lēthaios*), es a veces la tarea de un escritor. Cuentan (o cantan) los poetas, *que si escribimos un libro es porque no queremos ser pasto del olvido o del silencio*. Nuestro destino no es el Hades sino Alejandría y su vasta biblioteca.

En ese sentido, alargamos el tiempo y la vida cuando escribimos. Lo hizo *Scheherezade* mil y una noches —a mano limpia y con un recurso simple: el suspenso—; y lo hace el poeta, rival de dioses, que con solo las palabras puede restarle peso a la muerte; “así viven Aquiles y Agamenón, así la gran sombra de Áyax arde todavía, porque el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras” (Steiner, 1982, p.55). Y eso podríamos pensar que es el olvido: *la muerte*. Al menos esa era la creencia entre los griegos homéricos según los afirma Emilio Lledó (2000), un filólogo y helenista español:

Memoria y olvido nacieron juntos en la cultura griega. Recordar y olvidar, vivir y perecer fue una oposición necesaria y constante que marca toda la literatura. *La memoria constituyó un inmenso espacio experiencia*, de ejemplo, de aprendizaje, y por supuesto, de escarmiento. *El olvido, por el contrario, significó algo parecido a la muerte*. (p.11)

---

<sup>20</sup> *Cien años de soledad* (2002) comienza anunciando desde la primera frase la muerte del coronel Aureliano Buendía frente al pelotón de fusilamiento. Pero en la siguiente frase, el narrador cambia de tema y nos traslada a los tiempos míticos de la fundación de *Macondo*. Capítulos más adelante volvemos a saber sobre su fusilamiento, pero el narrador vuelve y aplaza su muerte. Aureliano, incluso, se dispara en el pecho, pero no muere. Siempre su muerte es aplazada y diferida (como la de Úrsula y la de José Arcadio). Esto significa que el narrador, Melquiades, quien muere y vive tantas veces en el libro (una influencia de la novela de caballerías), demora el olvido y la muerte de su amigo Aureliano...Escribir es tener poder ante la muerte, según esto.

<sup>21</sup> El Leteo en la mitología griega era uno de los tantos ríos del Hades. Beberlo, decían, producía el olvido. Esto significa que el olvido estaba, según esta creencia, al otro lado, en la muerte. Además, con *Leteo* se construye la palabra *verdad* en griego: *a-letheia*, que podría traducirse como sin olvido; o sea que la verdad también es una forma de memoria, pues en el olvido no puede haber verdad, es decir, en la muerte...

De modo que si Gabriel García Márquez no hubiera contado la historia de Maruja Pachón y de su esposo Alberto Villamizar, o la historia de Diana Turbay y de Marina Montoya, por ejemplo, hoy no sabríamos nada de ellos, ni de nuestro pasado. *Sin la memoria estaríamos ciegos ante el tiempo*; sin ella nada aprenderíamos, por eso es un fármaco para los hombres según lo cuenta el mito. La memoria vence al tiempo, y por ella, el pasado sigue sucediendo —Maruja sigue secuestrada cada vez que tenemos el libro en nuestras manos—. Al leer *Noticia de un secuestro*, nuestro pasado sigue vivo, eternamente vivo, porque la memoria está encarnada en las palabras. Leer es hacer que las historias vuelvan a suceder, que se vuelvan a renovar, que vuelvan a crearse.

Pues solo está vivo aquello que se escribe, aquello que se narra. O más bien: “solo lo que está escrito permanece — dice Tomás Eloy Martínez (1986) —, solo lo que está escrito es” (p.21). Por *Noticia de un secuestro*, la historia de unas mujeres, sobre todo, y de unos cuantos hombres, quedaron como escarmiento a nuestra historia reciente: el Estado, colombiano encabezado por el gobierno de César Gaviria, se preocupó ante todo por las políticas de sometimiento y extradición, pero olvidó que uno de sus encargos sociales era garantizar la vida de estos secuestrados. Al final no fue el Estado, ni el ministerio de defensa, quien logró que Pablo Escobar se entregara, y que con ello, cesara con la narcoguerra. Fue Alberto Villamizar de la mano del Padre García Herreros quienes lograron esa difícil tarea.

Del olvido, entonces, *Noticia de un secuestro* saca estos nombres y los pone a circular por entre los surcos de la memoria del texto, y nos recuerda que *las vidas inocentes como las de Marina, Maruja, Diana, o Beatriz, son siempre el costo de la democracia*. Por la cabeza de Pablo Escobar debían sacrificarse personas. Esa era la aspiración máxima de Gaviria, no los secuestrados. De ahí que en el libro sea representada su personalidad bajo una semiótica muy negativa. Así lo registra *Noticia de un secuestro*, al representarlo como un nefasto tecnócrata:

César Gaviria puede ser el hombre *más áspero* cuando cree que debe serlo, y entonces lo fue: -Óigame una cosa, Alberto — le dijo *en seco* —. *Todo lo que haya que hacer se va a hacer* [Habla Gaviria]. En seguida, *con la misma frialdad*, le anunció que instruiría de inmediato a su consejero de Seguridad, Rafael Pardo (p. 26).

El presidente Gaviria y sus consejeros más cercanos estaban revisando unos comerciales de televisión para promover la campaña electoral de la Asamblea Constituyente, cuando su consejero de prensa, Mauricio Vargas, le dijo al oído: “Secuestraron a Pachito Santos”. *La proyección no se interrumpió*. El presidente, que necesita lentes para el cine, se los quitó para mirar a Vargas. —Que me mantengan informado— le dijo.

Se puso los lentes y siguió viendo la proyección. Su íntimo amigo, Alberto Casas Santamaría, ministro de Comunicaciones, que estaba al lado suyo, alcanzó a oír la noticia y se la transmitió de oreja a oreja a los consejeros presidenciales. Un estremecimiento sacudió la sala. *Pero el presidente no pestañeó*, de acuerdo con una norma de su modo de ser que él expresa con una regla escolar: “*hay que terminar esta tarea*” [...] *Mientras tanto, promovió un intercambio de opiniones sobre los comerciales*. (pp.43-44)

—Mataron a Diana [Turbay], señor presidente—le dijo—. Y eso es obra suya, es su culpa, es la consecuencia de *su alma de piedra*. (p.153)

Dijo [Nydia Quintero] que la insensatez y la criminalidad de los extraditables eran los culpables de la muerte de su hija, pero que en igual proporción lo era el gobierno y el presidente de la república en persona. Pero sobre todo el presidente, «*que con indolencia y casi con frialdad e indiferencia desoyó las súplicas que se le hacían* para que no fuesen rescatados y no fuesen puestas en peligro las vidas de los secuestrados» (pp.154-155).

La memoria del texto no deja que nos olvidemos de estas cosas ni de cómo actuó Gaviria. El libro *es testimonio viviente* de lo que pasó<sup>22</sup>. De esta manera es posible que una barbarie como el narcotráfico, en las instancias del libro, quede como advertencia al tiempo futuro de que algo así no puede suceder otra vez —de hecho, por la memoria la palabra es ética—. Se hablaría en ese caso de *reparación simbólica*. Contar lo que pasó es ya una manera aceptable para que no vuelva a suceder una violencia, así como la generó el grupo de *Los Extraditables*.

---

<sup>22</sup> La novela *Fahrenheit 451* (2017) de Ray Bradbury ha demostrado que si un gobierno totalitario prohíbe los libros, es porque sus políticas necesitan cambiar el pasado. En un gobierno como el que plantea esta novela, inspirado en el macartismo, no hay memoria porque no hay libros. Y el pasado ha sido alterado: los bomberos no apagan incendios: quemar libros.

Por el contrario, olvidar lo que sucedió es apoyar indolentemente a la violencia y a sus diversas manifestaciones. De ahí que dentro de la jurisprudencia contemporánea, la memoria sea considerada un derecho individual y colectivo que cada Estado nacional debe preservar y garantizar, y con cuyos favores es posible hacer justicia y acceder a la verdad (Cabrera Suárez, 2012). La literatura, por lo visto, desde hace tiempo viene haciendo lo mismo...

\*\*\*

Según nos recuerda Hesíodo (1975), el mitógrafo y poeta griego del siglo VI .a.C., las nueve musas son hijas de Mnemosyne (*Mnēmosýnē*), es decir, son hijas de la memoria. Las artes y la literatura —y en ese caso también la escritura—, estarían, por tanto, vinculadas con esta diosa madre de la memoria y del recuerdo. De hecho, en algún momento en que Hesíodo logra oír a las musas, estas advierten: “Pastores del campo, triste oprobio, ¡vientres tan solo!<sup>23</sup> Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad” (p.98).

En consecuencia, se diría que la literatura es mentira o invención y verdad al mismo tiempo, *mímesis* y *poiésis*, como bien lo declaró alguna vez Aristóteles en la *Poética* (1974). La literatura inventa, imagina, crea (*poiésis*), pero también ofrece verdades (*mímesis*). La literatura y también las artes son artefactos de la memoria porque dejan testimonio en el tiempo. Son maneras de recordar a partir de la tensión vital entre imaginación y verdad, pues lo que se imagina también es verdad, o lo que se imagina también es memoria.<sup>24</sup>

De esta manera, pues, se puede decir que *Noticia de un secuestro*, por su cometido con la memoria y el testimonio, y con la verdad del pasado, no es tan distinta de una obra literaria.

---

<sup>23</sup> Esto significa que el arte fue creado para que el pastor no viva tan solo. En la música encuentra la satisfacción de una compañía. Por eso las musas le regalan el canto y la inspiración (la locura) poética a Hesíodo.

<sup>24</sup> El cuento de Borges, “Funes el memorioso” (1982) es una prueba elocuente de cómo una memoria que opera de manera aislada no funciona. Esta debe marchar al lado de la imaginación y de la literatura, ya que Funes, el hombre que podía recordarlo todo, era incapaz de ideas generales. Dice el narrador: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes, no había sino detalles” (p.110).

Esto no quiere decir que es literatura todo libro que se refiera al pasado y a la memoria. De hecho, *Noticia de un secuestro* como obra, no es más literaria que *Hamlet* o que *Cien años de soledad*. Sin embargo, tampoco puede dejar de considerarse como literatura. Sus relaciones con la verdad y con la realidad (periodismo) no impiden que se considere literariamente. La literatura, tal como lo dijera Aristóteles, también tiene que ver con nuestro mundo y con la realidad. Por sí sola la fantasía no funciona: esta debe tener un peso existencial. Por eso el griego definió la literatura como *Mímesis* y como *Poiésis*. Es lo que en *El olor de la guayaba* (1982), García Márquez le recuerda a Plinio Apuleyo Mendoza a propósito de los recursos de sus novelas mayores:

Al cabo de 30 años descubrí algo que muchas veces se nos olvida a los novelistas: que la mejor fórmula literaria es siempre la verdad (p.28). [Después agrega]: “La fantasía, o sea la invención pura y simple, a lo Walt Disney, sin ningún asidero en la realidad, es lo más detestable que pueda haber [...] La diferencia que pueda haber entre uno y otro es la misma que hay entre un ser humano y un muñeco de ventrílocuo”. (p. 31)

Creo que *Noticia de un secuestro* no rehúye a esas dos caras. Inclusive, su principal virtud literaria es la memoria. Así se rehúye a la alteridad y a la experiencia, sin embargo, no deja de saltar hacia el lado más literario de la memoria y el testimonio, pues *después de Auschwitz*, ya no se puede hablar de literatura y de ficción de la manera clásica. George Steiner (1982) en ese sentido, ha optado por la forma más contemporánea posible: en “El género Pitagórico”, estableció la idea de una literatura de *pos-ficción*. Significa esto que además de ser ficción, *hoy también la literatura es ética*: por eso son tan importantes las dos advertencias que hace García Márquez al final del prólogo...

\*\*\*

Para el cerrar el tema sobre la influencia de una obra en la realidad, unos versos de Cristina Peri Rossi (2003) que dicen así:

Ninguna palabra nunca  
Ningún discurso  
—ni Freud, Ni Martí

Sirvió para detener la mano  
La máquina  
Del torturador.  
Pero cuando una palabra escrita  
En el margen en la página en la pared  
Sirve para aliviar el dolor de un torturado,  
La literatura tiene sentido.

### **Capítulo 3:**

## **¿Novela una obra periodística?**

*La novela es un  
género degenerado.*  
**Javier Cercas.**

*La nueva novela nos dice  
que el pasado puede ser la  
novedad más grande de todas.*  
**Carlos Fuentes**

### ***La entrada a un género***

Casi al descuido, sin estar buscándolo, Gabriel García Márquez descubrió que su destino como escritor estaría determinado por el género de la novela, cuando en una noche de septiembre de 1947, estando encerrado en un cuarto de pensión de la calle Florián en Bogotá, leyó de un jalón *La metamorfosis* de Kafka (1915), en la falsa traducción que años antes había hecho Jorge Luis Borges para la Editorial Losada en Argentina:

Tenía 19 años...Estaba haciendo primer año de Derecho...Recuerdo la primera frase, dice exactamente así: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontró en su cama transformado en un monstruoso insecto”. ¡Coño! Cuando leí eso me dije: ¡Pero así no se vale!... ¡Nadie me había dicho que eso se podía hacer!... Porque si esto se puede hacer... ¡Entonces yo puedo!... Así narraba mi abuela las cosas más insólitas, con la mayor naturalidad. (*El Manifiesto*, 1977, p. 117)

En esos años cercanos al ‘Bogotazo’, su porvenir como escritor apenas si se había demostrado con los discursos y los poemas sueltos que escribió, primero, como estudiante del colegio San José de Barranquilla, y en el Liceo Nacional de Varones de Zipaquirá, después (Saldívar, 1997). Su maestro de literatura de entonces, Carlos Julio Calderón Hermida, creyó que su gran vocación iba a ser la de poeta lírico (Santamaría, 1996), pues su aspecto desgarrado y montuno, como de poeta maldito y su estilo piedracielista, daban a pensar todo, menos que García Márquez terminaría siendo uno de los grandes novelistas de

nuestro país. Un mundo de sorpresas técnicas y narrativas debió descubrir, por tanto, el joven García Márquez en las páginas de la *Die Verwandlung*:

Y al día siguiente empecé, pero así, al día siguiente a las ocho de la mañana, a tratar de saber qué carajo se había hecho en novela desde el principio de la humanidad hasta mí. Entonces agarré la novela en orden riguroso, digamos desde la Biblia hasta lo que se estaba escribiendo en ese momento. A partir de entonces, durante seis años, no hice absolutamente nada más que estudiar literatura yo solo; dejé de estudiar [abogacía] y dejé todo. (*El manifiesto*, 1977, p. 117)

El día 13 de ese mismo mes de septiembre, en el suplemento cultural Fin de Semana de *El Espectador*, fue publicado su primer cuento “La tercera Resignación”, de marcadas influencias Kafkianas en el argumento de la historia. Meses después vendrían los cuentos “Eva está dentro de su gato”, “La otra costilla de la muerte” y “Tubal-Caín forja una estrella”. Era su manera de preparar el terreno hacia la novela, pues aunque en entrevistas manifestó muchas veces que empezó a escribir una novela a sus diecisiete años, *La Casa* (Márquez & Llosa, 2021), solo fue hasta el año de 1950 cuando empieza la redacción de *La hojarasca*, su primera novela.

Fue publicada en el año 1955 después de tantas versiones y rechazos editoriales. Meses antes, en la revista *Mito*, ya se había publicado uno de los capítulos de la novela, pero eso no le aseguró el éxito editorial que el autor esperaba. Fue un libro, además, que no tuvo buena prensa entre los críticos e intelectuales colombianos, y que el mismo García Márquez tuvo que pagar de su bolsillo y venderlo a los librereros bogotanos, porque la persona que había encargado el libro para la Editorial Zipsa había desaparecido por esas fechas (Rama, 1984). De todas maneras, pese al fracaso, el joven García Márquez ya tenía abiertas las posibilidades para coser una novela a la manera de los autores europeos de la época. Y es exactamente lo que no vieron los críticos: pese a las evidentes influencias, *La hojarasca* era ya una novela con tono moderno y vanguardista.

Al momento de concebirla, Gabriel trabajaba en *El heraldo* de Barranquilla como columnista— y a veces como editorialista—, y era uno más de los contertulios del Grupo de Barranquilla, lectores casi inéditos en Colombia de la novela moderna que se publicaba en Inglaterra y en Estados Unidos. Aunque en el breve periodo en que vivió en Bogotá ya había



leído el *Ulysses* de Joyce y *La Metamorfosis* de Kafka, fue al calor de este grupo y de sus tertulias en la Librería Mundo que leyó a Hemingway, a Faulkner, a Camus, a Virginia Wolf, y a otros tantos más, grandes maestros de la novela moderna quienes tarde que temprano serían decisivos para su oficio de escritor (Márquez, 2002).

Con esas lecturas a la mano Gabo escribiría, *La hojarasca* — la primera de sus obras donde ya se avisa el mundo mítico macondiano —; y sometido a sus influencias técnicas e innovaciones estéticas, discutió el gran problema de la tradición literaria de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado: *¿se ha escrito una novela moderna en Colombia?* ¡No! Respondería furibundamente el joven periodista, así en los medios capitalinos se dijera lo contrario. Una de sus columnas publicada por esos días en *El Herald* titulada “¿Problemas de la novela?”(1982) ironiza sobre las declaraciones que el novelista antioqueño, Manuel Mejía Vallejo, había hecho sobre la novela colombiana.

Para él, sin lugar a dudas, nuestro país tenía ya ganada una gran cosecha de novelistas que estaban escribiendo bajo la influencia de los escritores modernos, lo cual le permitía en ese momento decir qué era una novela colombiana y cuáles eran sus mayores valores estéticos; pero para García Márquez, según sus palabras, era falso que se pudiera hacer un canon de novelistas, y menos que se pudiera hablar de novela y de sus problemas, así existieran los casos de *María* (1886) de Jorge Isaac o *La vorágine* de Eustasio Rivera:

Todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por los Joyce, por Faulkner o por Virginia Wolf. Y he dicho “afortunadamente”, porque no creo que podríamos los colombianos ser, por el momento, una excepción al juego de las influencias. (p. 213)

Le tocaría a él y a las generaciones siguientes, traer por fin a Colombia el gran legado de la novela inglesa o norteamericana. Años después llegarían con el tiempo y la suerte —desde el mismo grupo de Barranquilla—, *La casa Grande* (1962), *Respirando el verano* (1962), y por supuesto, *Cien años de soledad* (1967). Con ellas ya era posible hablar con justeza de novela moderna en nuestro país, y son las que empiezan a superar las taras de la novela de La violencia o realista, que habían dominado el canon de la literatura dos décadas atrás (Williams, R. 1992).

Así fue, entonces, que se asomó García Márquez con escasos veinte años al género de la novela y la narrativa, en una época desprovista de grandes novelas en el sentido moderno. En adelante, así escribiera cuentos, o siguiera publicando en periódicos para poder vivir, su gran pasión sería la novela y sus artilugios técnicos. Con los años dotaría al género de su misma irreverencia pues no solo diría que una buena novela es una adivinanza del mundo (Mendoza, 1996; Saldívar, 1997), sino que le asignaría una función. En la conversación que sostuvo con Mario Vargas Llosa (2021), en los días recientes a la publicación de *Cien Años de Soledad*, Márquez dirá:

Pienso que seguramente la literatura, y sobre todo la novela, tiene una función. Ahora, no sé si desgraciada o afortunadamente, creo que es una función *subversiva*, ¿verdad? En el sentido de que no conozco ninguna buena literatura que sirva para exaltar valores establecidos. (p.36)

Son los años sesenta, época de las guerrillas de izquierda y de la gran épica revolucionaria antiimperialista. Por eso habla de subversión en un género que, como diría Tomás Eloy Martínez (1986), más que estar obligado con la ficción, lo ha sido con la historia y con la verdad. Así son las novelas latinoamericanas, sobre todo, las de García Márquez. Así pues, ¿Podría, por tanto, decirse lo mismo de *Noticia de un secuestro*? Según todo este relato, ¿es un reportaje como *Noticia de un secuestro*, una novela?

### ***Al revés de una tradición***

Lo más obvio es decir que *no*, porque el mismo autor se empeñó en presentar a *Noticia de un secuestro* como un mero reportaje periodístico. Pero también podríamos decir que no es una novela, pues no se parece a las que García Márquez leyó de la tradición moderna europea: de hecho, *Noticia de un secuestro* no es una novela de múltiples narradores o de múltiples perspectivas; no inventa los personajes ni el mundo narrativo donde estos se desarrollan; no ficcionaliza y fragmenta el tiempo a la manera proustiana; ni tampoco se desarrolla en el juego variado de lenguajes y significaciones. En realidad, no es una novela en ese sentido, pero sí en la forma contemporánea o posmoderna en la que se está construyendo el género de la novela.

Aún con antecedentes, el primero en hacerlo fue Truman Capote cuando en 1966, después de años de investigación, publicó en Estados Unidos *A sangre Fría*. No la consideró tal cual como una novela, pero sí le puso un nombre parecido para coronar su inédita proeza narrativa: *Non Fiction Novel*. El misterioso asesinato de la familia Clutter en un pueblito perdido del Estado de Kansas, movió las intenciones de Truman Capote para investigar la historia y contarla con todas las técnicas disponibles de la novela y el periodismo. Sin embargo, como sucede cada vez con este *tipo* de novelas, en los agradecimientos, el autor explica que todo en el libro es verídico; más aún: en la edición española del mismo año, este viene con un subtítulo de advertencia muy dicente: *Relato fidedigno de un asesinato múltiple y de sus consecuencias*.

También *Anatomía de un instante* de Javier Cercas, fue publicado con un extenso prólogo donde el autor cuenta tras escena sus intenciones al escribir un libro que parece una novela, pero que está basado documentalmentemente en la realidad española de la década del ochenta, cuando militares golpistas ingresaron disparando al parlamento español. Cercas no define a esta obra específicamente como un *Non Fiction Novel*, pero sí como una novela, aunque le costaría un libro de ensayos, *El punto ciego*, y muchas declaraciones para que se entendiera su propuesta. Por supuesto, *Noticia de un secuestro* no viene con una sola indicación ni con subtítulos, y solamente en el mismo curso de la narración, en una página escondida, los lectores sabemos que se trata de un reportaje.

Es la cualidad de todo arte conceptual que al lado de cada obra tiene que agregar una breve explicación de lo que se quiso hacer. En el caso del género de la novela, según Cercas (2016), la razón deriva de la idea generalizada que se tiene sobre ella entre los lectores comunes. Mientras para el escritor la novela es un artefacto de géneros y lenguajes, de formas y estilos, una cosa que no tiene en sí un modelo estable, los lectores y las editoriales, sin embargo, entienden que las novelas tratan sobre historias fantásticas de personajes cuyo valor se halla en el conflicto de sus pasiones personales.

\*\*\*

Hay que decir, por lo tanto, que si fuésemos a considerar a *Noticia de un secuestro* como una novela, esta, al menos en la representación que se hace estéticamente del mundo, no

quiere parecerse a las demás que escribió García Márquez. Ni siquiera en la forma de encarar el género. Para empezar, *Noticia de un secuestro* no tiene la rebeldía poética de novelas como *Cien años de soledad* y *El otoño de patriarca* —novelas totales—, pues ambas coinciden en el credo de los novelistas modernos de que toda novela empieza por crear el mundo. *De cara a la página en blanco, el novelista funda, nombra, bautiza, y al hacerlo, da vida nueva a las cosas*; el novelista, de hecho, tiene el mismo don bíblico de los poetas y los dioses, que al hablar, dan origen la existencia del mundo. Ya lo advertía Vicente Huidobro (2011) cuando decía que “el adjetivo, cuando no da vida, mata” (p.13).

El ejemplo está en la primera página de *Cien años de soledad*; recién empezada la novela, el narrador advierte: “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo” (p.9). Es decir: se inicia por el *mito* y la *oralidad*, desde el tiempo bíblico en que las cosas empiezan *a ser*; de ahí que la realidad de Macondo esté preñada de maravillas y de prodigios increíbles. De esa mirada, en especial, están contaminados los personajes de la novela: lo que para los modernos son medicinas, para José Arcadio Buen día son bolitas de vidrio; el imán parece hechizar los objetos porque a su contacto, estas se mueven, tienen un alma propia (*anima mundi*), dice Melquíades; el mundo es redondo no como una figura geométrica, sino como una deliciosa naranja; y el hielo, “es el gran invento de nuestro tiempo” (p.26), y no un simple estado del agua...

*El otoño del patriarca* (1975) no regresa al mito para fundar el mundo como *Cien Años de soledad*, pero si se toma licencias con el tiempo y con la historia de América. Es clásica la escena al final del primer capítulo, en la que el Patriarca se asoma a la ventana y ve las tres carabelas de Colón arribando a las costas de su gobierno. Ya antes había notado que en la casa presidencial todos sus sirvientes estaban vestidos de bonete colorado a la manera medieval. El tiempo aquí se muerde la cola, y entonces lo que era el fin del capítulo es *el inicio del tiempo*. Es una manera de decir que aquí en América seguimos estancados en el mismo tiempo colonial que nos dio vida hace quinientos años, cuando de la visión prehispánica pasamos violentamente a la de los europeos.

Probablemente, en apariencia, sean las novelas realistas *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La mala hora* (1962), las que más se parecen a *Noticia de un secuestro*. Coinciden en tema: los estragos de la violencia; en el rigor arquitectónico de la forma; y en el apego casi positivista de la realidad. No obstante estos parecidos estéticos, *Noticia...*, sigue

*siendo de otro orden*. Mientras en ella la realidad es documental y es producida y sugerida por la investigación y las entrevistas, en estas dos novelas, sin embargo, el realismo es producto de la invención del escritor. En una, la ficción está descartada, y en las otras, la realidad está traspuesta poéticamente, como es el caso también de *Crónica de una muerte anunciada* (1981), cuya realidad, aunque inspirada en sucesos reales, también se ha ficcionalizado.

*Noticia de un secuestro*, en realidad, vino después del gran estallido estético que produjo *Cien Años de Soledad* y después de la fama del premio Nobel de Literatura. Al momento de su producción, García Márquez estaba viejo y muy enfermo. Como cuenta su hijo Rodrigo García Barcha (2021), ya desde los noventa, su padre había dicho sentirse incapaz de escribir una novela de las grandes:

Llega un momento en la vida del escritor en que ya no puede escribir una extensa obra de ficción. La cabeza ya no puede contener la vasta arquitectura ni atravesar el terreno traicionero de una novela [...] Así que, de ahora en adelante, serán textos más cortos. (p.6)

No lo haría, sin embargo. Escribió por ese tiempo dos obras extensas: sus memorias, *Vivir para contarla*, de 579 páginas, y *Noticia de un secuestro*, de unas 300 cuartillas, dependiendo de la edición. Al hacerlo estaba despidiéndose de su oficio como escritor, pues sospecho que no quería salir por la puerta de atrás sin la satisfacción de que podía, una vez más, poner en marcha la maquinaria de su escritura.<sup>25</sup> Saturado por la fama de *Cien Años de Soledad*, y por las infinitas interpretaciones de su obra, García Márquez, emprende la última de sus grandes obras: *Noticia de un secuestro*.

Cansado, por tanto, de su obra anterior—sobre todo, de los críticos—, Márquez voltea al revés la tradición que lo hizo un Nobel y *se lanza hacia una nueva empresa: el periodismo novelado*. En adelante, ya no estará en el terreno de las novelas modernas ni dentro del espacio de los mundos imaginados: en realidad, a partir de *Noticia de un secuestro*, tenemos a un García Márquez *al filo de una novela sin ficción*—o de una *Non Fiction Novel*—. Su

---

<sup>25</sup> Además, era una manera de cerrar con último guiño hacia el periodismo. Ya había usado la palabra *crónica y relato* en el título de dos de sus libros anteriores. Le faltaba una última para sumarse a este juego discursivo: la palabra *Noticia*.

estilo literario no cambiaría mucho, pero es evidente que ya no inventa. Su tema ya no es la vida rural y caribeña en un pasado remoto y mítico, pues ahora tendrá que vérselas con la violencia urbana de la ciudad. Inclusive, sus personajes ya no son esos hombrecitos olvidados por la historia en pueblos sin mapa de la costa colombiana: ahora se enfrentará a personajes de carne y hueso de la realidad nacional.

Ahora bien, como se trataba de una novela sin ficción, decidió no utilizar metáforas, ni juegos rebuscados con las palabras y la retórica. “En todo este trabajo—diría Márquez— me propuse no utilizar un solo dato que no sea real y comprobado, y una prosa en la que no me permití *ni una sola metáfora para conservar el lenguaje austero de una crónica de periódico*” (Pombo, 1996 p.457). Sin embargo, no todo fue así como dijo. No inventó nada, no falseó la realidad, pero tampoco se resistió a describirla literariamente. Ya desde la primera página, las palabras saltan del periodismo a la literatura:

Eran las siete y cinco en Bogotá. Había oscurecido una hora antes, el Parque Nacional estaba mal iluminado y *los árboles sin hojas tenían un perfil fantasmal contra el cielo turbio y triste* (p.9).

Aquí la percepción que se describe es subjetiva, y armoniza con la situación que en ese momento el narrador nos describe: Beatriz y Maruja Pachón están siendo vigiladas, y en pocos minutos serán secuestradas. Así que toda esta descripción atmosférica carga al relato de tensión y de drama. “El cielo turbio y triste” es más que un dato climático, y representa, en ese caso, el caos y la oscuridad mental en que se van a sumir los personajes; de hecho, más de la mitad de la novela ocurre en medio de la oscuridad: los secuestrados fueron encerrados en cuartos muy pequeños sin luz,<sup>26</sup> y ahí tendrán que vivir por más de cuatro meses: “No había otra luz ni de día ni de noche, salvo el resplandor del televisor, porque Maruja hizo quitar el foco azul que les *daba a todos una palidez terrorífica*” (p.51).

---

<sup>26</sup> No son equiparables estéticamente, pero en *La hojarasca*, también esta situación es representada. Un gran símbolo, además cosmogónico, es el cuarto oscuro del doctor y el ataúd, que no solo hablan de un *encierro mental sino moral*, y que al mismo tiempo coexisten atmosféricamente con la interioridad y la inconsciencia de los personajes que en ese momento está monologando...

Sin luz, sin espejos donde verse el rostro, en un ambiente enrarecido por la iluminación del televisor, los personajes quedan reducidos a nada. Son fantasmas acosados por el recuerdo de su pasado, en una vida que tendrán que sobrellevar entre inconsciente y enfermiza. No habrá luz en todo el libro —simbólicamente, claro— sino hasta que en la liberación de Beatriz, la noche ya no es turbia y triste como al principio, sino que *salen las estrellas* (capítulo 6, p.178) en la noche tranquila de un cinco de febrero de 1991. Diríamos, entonces, que lo literario en la novela ocurre en las atmósferas, y que, en ese sentido, *el espacio que simboliza todo ese estado de cosas es el cuarto* —“de mala muerte” (p.16) como lo describe el narrador—.

No es la única atmósfera, sin embargo, donde salta a la vista lo literario. En el momento en que el Padre García Herreros va camino a reunirse con Pablo Escobar para negociar su entrega, la mano entrenada de García Márquez para las atmósferas nos regala una hipérbole a su estilo:

Lo sentaron adelante con el chofer. Mientras todos veían alejarse el carro, el padre se quitó la gorra y la tiró por la ventana. «No se preocupe mijo —le gritó a Villamizar—, que yo domino las aguas». *Un trueno retumbó en la vasta campiña y el cielo se desplomó en un aguacero bíblico* (p. 258).

Como se trataba de un religioso, Márquez hace coincidir la atmósfera con la visión de mundo de este personaje. Es decir: más que coincidir con el narrador, la descripción calza con la ideología del personaje y su *imago mundi* medieval, que es también, por otra parte, algo muy típico en el autor la referencia hacia el espacio y el ambiente.<sup>27</sup> Por tanto, los datos que aporta el narrador sobre los aguaceros y el cielo no son todos periodísticos y no tienen un tratamiento austero como lo aseguró el autor.

---

<sup>27</sup> Son un *leitmotiv* los aguaceros diluviales de sus cuentos y novelas. Por ejemplo, en *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, es clave la referencia hacia la lluvia, como la que sucede de tres de tres días en *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. Después de la masacre de las Bananeras, llueve cuatro años, once meses y dos días en Macondo, como leemos en *Cien Años de Soledad* (¿será acaso una manera de metaforizar el llanto de la gente y de las madres por la muerte sus hijos?).

De todas maneras, García Márquez no se permitió tantas licencias con el ambiente tal como lo señala Luzángela Arteaga, quien fuera designada para rastrear y encontrar algunos datos esenciales para el libro. En entrevista con la Fundación Gabo (2016), dice que era tal la precisión del Nobel, que le pedía investigar cómo era Bogotá en la noche de los secuestros, cómo era el clima, o cuántos semáforos había entre FOCINE y la casa de Maruja; hasta incluso, cómo se había comportado el tráfico vehicular esa noche. Pero, como demuestra Noticia de un secuestro, *Márquez se tomaba el oficio de periodista con voluntad de escritor*. Pues otro ejemplo sobre la percepción del ambiente, muestran que el autor no se inventaba los aguaceros que ocurren en el libro, pero tampoco los narraba de forma simple, sino subjetiva, de acuerdo a los personajes; en el siguiente caso están implicados los periodistas de la revista Hoy x Hoy, y por la tensión del secuestro, de ahí el adjetivo *interminable*:

Algunas mudanzas habían sido atolondradas e imprevistas, a cualquier hora y sin tiempo para recoger sus cosas por el inminente asalto de la policía, y casi siempre a pie por pendientes escarpadas y *chapaleando en el fango bajo aguaceros interminables*. (p.61)

Ahora bien, para seguir con el lenguaje literario de esta novela, y con ello, (de) mostrar la compleja relación que existe entre *la literatura, la novela y el periodismo*, más ejemplos:

<i>Figura retórica</i>	<i>Página</i>	<i>Ejemplo</i>
Símil	p. 11.	A Maruja le pareció una escopeta de culata recortada con un cañón tan largo y grueso <i>como un catalejo</i> .
Símil.	p.11.	Con un balazo que sonó apenas <i>como un suspiro</i>
Símil	p.13	Los ruidos de la avenida llegaban en sordina <i>como un murmullo de lluvia</i>
Metáfora	p. 17	La llevaron de la mano por un corredor estrecho hasta <i>un retrete ínfimo</i> , en muy mal estado y con una <i>ventanita triste</i> hacia la noche.
Metáfora	p.18	Por las <i>costuras del baúl</i>
Metáfora e hipérbole	p.19	Había una <i>mujer fantasmal</i>
Metáfora	p.28	El secuestro de Maruja era <i>una carambola del Narcotráfico</i>



Símil	p. 51	Paralelo a la cama estaba el colchón tirado en el suelo, donde dormían Maruja y Beatriz, una de ida y otra de vuelta, <i>como los pescaditos del Zodiaco</i>
Metáfora	p.31	Le tengo <i>una noticia perra</i>
Símil	p.82	En <i>un collar de aplazamientos</i> que más parecían <i>cucharaditas de consuelo</i>
Metáfora	p.73	Un <i>jarabe de buenas lecturas</i>
Símil	p.82	Era la justicia en su expresión más simple pura: la horca y el garrote.
Metáfora	p.84	Los <i>vientos cruzados del poder</i>
Metáfora	p.105	Lo puso con los pies sobre la tierra desde la primera con un <i>capotazo a la santandereana</i>
Metáfora e hipérbole	p.124	Era el <i>portón del mundo</i> .
Metáfora	p.139	<i>Guerra larvada</i>
Metáfora	p.146	<i>Garrapateando ideas fugitivas</i>
Personificación	p.163	<i>La cama sola se había convertido en un fantasma</i>
Sinestesia	p.182	<i>Olor deprimente del cuarto</i>
Sinestesia	p.215	<i>Susurros de abeja</i>
Símil	p.219	Pasó por el cuarto <i>como una sombra fatídica</i>
Metáfora	p.192	Fabricando <i>primores de talabarteros</i>

Estos son apenas algunos de los ejemplos más representativos del libro. Pero, hay que decir, que este es un estilo que se sostiene de principio a fin, y por ningún motivo, se podría hablar de casos aislados. Son la muestra de que en el libro coinciden perfectamente la visión periodística y la literaria. *Es lo que también sucede con los personajes del libro, que sin dejar de ser personas reales, tiene una caracterización muy literaria.* Pablo Escobar, por ejemplo. Cuando por fin sale de las sombras y se quiere entregar, esto es lo que ven Alberto Villamizar y sus acompañantes:

Tenía el cabello largo hasta los hombros, una barba negra, espesa y áspera, que le llegaba hasta el pecho, y la piel parda y curtida por un sol de páramo. Era rechoncho, con zapatos de tenis y una chaquetilla azul claro de algodón ordinario, y se movía con una andadura fácil y

una tranquilidad escalofriante. Villamizar lo reconoció a primera vista *sólo porque era distinto de todos los hombres que había visto en su vida.* (p.293)

Aun si obviara esa hipérbole del final, García Márquez es aquí fiel a la literatura: las novelas, los cuentos, tratan con personajes humanos. Pablo Escobar, casi un animal mitológico en el imaginario de nuestro país es un personaje que según declaró García Márquez, no quiso darle protagonismo en *Noticia de un secuestro* (Pombo, 1996). No es el personaje principal, es cierto, *pero en el libro tiene un aspecto más humanizado.* Es el hombre que puede patrocinar la violencia más tremendamente cruda y descarnada, pero también el hombre que se disculpa; es amable con el Padre García Herreros; *habla de derechos humanos*, y denuncia al Poder Ejecutivo y a la institución policial por sus atrocidades en las comunas de Medellín, al ejecutar jóvenes sindicados de participar con Los Extraditables.

Como todo lo humano y como todo personaje de novela, *Pablo Escobar es un personaje lleno de contradicciones.* No es una apología la que hace Gabo en el libro sobre su figura, sino una manera de humanizar el poder. Aun siendo el hombre más violento del mundo, no deja de ser un simple ser humano, tan familiar como lo fue, y un hombre que podía parecer un vecino más. La revista *Semana*, ya desde 1983, lo había pintado como un Robin Hood, en un reportaje en el que se describe cómo al pasar por los tugurios más pobres, las señoras y los niños salían a saludarlo y contarle sus confidencias más personales. Era uno más de ellos, pese a sus malos negocios.

Y aunque en este reportaje se idealice y se exagere su figura, no cabe duda de que en *Noticia de un secuestro*, Márquez no pretende sumar otro mito mentiroso sobre quién hubiera sido Pablo Escobar. No: es su manera de tratar a un personaje. Para muestra, un botón, su primo, el general Miguel Maza Márquez:

Mediano y duro, como fundido en acero, *con el cuello de toro de su raza guerrera*, el general es un hombre de silencios largos y taciturnos, y capaz de al mismo tiempo de desahogos íntimos en círculos de amigos: *un guajiro puro.* Pero en su oficio no tenía matices. Para él la guerra contra el Narcotráfico era un asunto personal y a muerte con Pablo Escobar<sup>28</sup>. (p.27)

---

<sup>28</sup> En *Noticia de un secuestro* hay un tono agonístico en el emparejamiento de los personajes, casi a la manera clásica de la Épica. Pablo Escobar vs César Gaviria; El Estado vs la violencia; Maza

O esta otra, la de Rafael Pardo, ministro de gobierno en la presidencia de César Gaviria, y el encargado de las negociaciones para la liberar a los secuestrados:

Su bella y paciente esposa, se exasperaba porque andaba como sonámbulo por la casa, sin saber dónde estaban los vasos o cómo se cerraba una puerta o se sacaba hielo de la nevera, y *tenía la facultad casi mágica de no enterarse de las cosas que no soportaba*. Con todo, su condición más rara era una impavidez de estatua que no dejaba el mínimo resquicio para imaginar lo que estaba pensando (p.78).

Todos ellos, Escobar, Pardo, Maza Márquez, *etcétera*, personajes asociados al poder y a la política, son tomados bajo una mirada naturalista o cotidiana en los brochazos estilísticos de García Márquez. Es decir: García Márquez resta en sus vidas el peso del poder y la fama, y los caracteriza como personas que no saben abrir una puerta, o que son acosados por sus pasiones, y que se pueden arrodillar ante un religioso, el padre García Herreros, como hicieron Escobar y sus acólitos amigos de guerra (capítulo 10, p.260).

También en ese sentido son importantes las mujeres en la novela. No son las mismas de su obra anterior, esas mujeres de peso arquetípico y destinos ínfimos, como Úrsula, Isabel, Meme, la mujer del coronel o Ángela Vicario, que son las que en realidad ponen el orden y el sentido común, mientras sus maridos hacen y deshacen el mundo con la política y sus guerras milenarias. De ahí que le confiese a su amigo Plinio Apuleyo Mendoza (1984), que a su parecer, “las mujeres carecen de sentido histórico” (p.113). No sería así, sin embargo, con las mujeres de *Noticia de un secuestro*.

Al momento de los secuestros, las mujeres<sup>29</sup> no tenían por qué temer a algo: lo que se relacionara con el narcotráfico no tenía que ver con ellas. Pero en el transcurso de la novela,

---

Márquez vs Pablo Escobar; Maruja Pachón vs los secuestradores; Villamizar vs Pablo Escobar; César Gaviria vs La constitución. Nydia Quintero vs César Gaviria. La novela va siempre cosida por la tensión de dos personajes contrapuestos.

<sup>29</sup> La representación que se hace de Marina Montoya parece coincidir estéticamente con la mujer del Coronel, o con la de la misma abuela de García Márquez. En la página 19, Marina Montoya es descrita así: “En el rincón a la izquierda de la puerta, sentada en una cama estrecha con una barandal de hierro, *había una mujer fantasmal con el cabello blanco y mustio, los ojos atónitos y la piel pegada*

la posición histórica e ideológica de estas cambia. De hecho, *se puede probar que hay una emergencia de una subjetividad y una conciencia política en las mujeres de Noticia de un secuestro*, sobre todo, en Maruja Pachón, en Nydia Quintero y en María Victoria, esposa de Francisco Santos. Por un lado, también son humanizadas y novelizadas en el libro, pero, por el otro, poco a poco adquieren conciencia política de lo que pueden hacer por ellas y por la paz del país.

Nydia se enfrentará a la dureza de Gaviria, y emprenderá campañas publicitarias con niños, con actores y con artistas, para que en marchas, o en televisión, para sensibilizar a *Los extraditables* para que liberaran los secuestrados. Antes de eso, solo era la esposa de César Turbay Ayala y madre de Diana Turbay. María Victoria, reducida a las sombras por el linaje patriarcal, con el secuestro de su esposo, Pacho Santos, se recompone ideológicamente, y adquiere una libertad femenina que no había tenido nunca, según lo demuestra *Noticia de un secuestro*.

Y Maruja Pachón, que había sido cuñada de Luis Carlos Galán, pide entrevistas con Pablo Escobar; lee y crítica los decretos sobre la política de sometimiento de César Gaviria; y es la última en ser liberada, porque con el trascurso de los meses de secuestro, adquirió un valor político incalculable para Escobar. A este respecto, podríamos decir, que ellas son las grandes protagonistas de *Noticia de un secuestro*, porque son el contrapunto a la política y al narcotráfico. Son la manera de representar lo absurdo y desmedido que es el dolor que deja la violencia —en un tono sensacionalista, a veces—, y por eso son la cara del libro, y el pedido a no más violencia.

Pero no solo son los personajes, sino también la tensión narrativa, la que es literaria. Sobre todo, en los capítulos impares. Las frases cortas dominan el primer capítulo, al inicio de los párrafos, cuando son secuestradas Maruja Pachón y Beatriz Villamizar. Producen la ilusión de rapidez, de avance en la narración, mientras ellas son llevadas en un taxi y en un

---

*a los huesos*". Además, es una mujer de una imaginación premonitoria y fantástica como la abuela de García Márquez, aludida en *El olor de la guayaba* (1984): "Mujer menuda y férrea, *de alucinados ojos azules*, a medida que fue envejeciendo y quedándose ciega, aquella frontera entre los vivos y los desaparecidos se hizo cada vez más endeble" (p.6). La mujer del coronel tiene esa misma naturaleza corporal Marina y de Tranquilina: Era una mujer casi fantasmal, "*construida apenas en cartílagos blancos sobre una espina dorsal arqueada e inflexible*". (Márquez, 1984, p.4)

Mercedes 190 a toda velocidad hacia un escondite en La Calera, zona próxima a Bogotá. Esta misma intensidad narrativa<sup>30</sup> volverá en los últimos capítulos en el momento en que empiezan, uno por uno, a ser liberados; y solo desaparece en la mitad del libro, en el tiempo muerto de los secuestros.

### ***Un género nacido bastardo***

Así pues, ¿qué tipo de novela es entonces *Noticia de un secuestro*? Como se señaló, aunque existan semejanzas y diferencias con su obra anterior, es indudable que el viejo García Márquez, está escribiendo, no una novela moderna, sino una de tipo posmoderno o contemporáneo, según la denominación del novelista Javier Cercas (2016). Desde hace un tiempo —y esto ya es un síntoma desde su origen con Cervantes— la novela ya no toma sus materiales de la poética y la ficción, sino de la historia, del ensayo y la filosofía.

La novela del siglo XXI, en ese sentido, está muy lejos de solo ser literatura. Cercas, quien ha escrito un centenar de ellas, y que en ensayos y conferencias ha estudiado su forma y su destino futuro —por ejemplo, en *El punto ciego*, un libro de ensayos sobre la novela posmoderna—, logra aportar un buen catálogo de estos extraños novelistas:

El caso es que, desde mediados de los años sesenta, y con particular intensidad desde principios de nuestro siglo, *algunos novelistas parecen empeñados en vaciar de ficción sus novelas*, con acierto desigual: pienso en obras de Norman Mailer, como *La canción del Verdugo*, de Tom Wolfe, como *Gaseosa de ácido eléctrico*, o de Hunter S. Thompson, como *Los ángeles del infierno*; pienso en novelas de V.S Naipul, como *El enigma de la llegada*, de Hans Magnus Enzensberger, como *El corto verano de la anarquía*, o de J.M. Coetzee, como las citadas *Infancia*, *Juventud* y *Verano*; pienso en novelas de Fernando Vallejo, como *El desbarrancadero*, de Javier Marías, como *Negra espalda del tiempo*, o de Antonio Muñoz Molina, como *Sefard* (p.43).

---

<sup>30</sup> Adviértase al lector que García Márquez trabaja de forma más literaria que periodística en la narración. Nunca pone comillas, nunca cita documentos, videos, o actas, sino que utiliza el discurso libre indirecto. De esta manera, es posible pensar que García Márquez está interesado en contar una historia que en demostrar que es periodista y ha hecho una gran investigación. Es decir: su ego no es el de un periodista al escribir, sino el de un escritor.

A esta tradición, sospecho, pertenece *Noticia de un secuestro*. No todas ellas tienen que ver necesariamente con el periodismo, pero es claro que no tienen como propósito acudir a la ficción. En realidad, son novelas que juegan con el género: van de un lado a otro, como *Noticia...*, que entre capítulos salta de la narración al ensayo, o de la investigación y la información, hacia la literatura. El mismo Cervantes dotó al género de esa plasticidad, pues *El Quijote* no es solo una novela: en ella se recogen casi todos los géneros de su época: la poesía renacentista y barroca; la novela de caballería y la novela pastoril; el teatro y la picaresca; el cuento oriental y medieval, y la épica de los cantares de gesta, entre otros.

De la novela, como lo ha estudiado Mijaíl Bajtín (1989), no se puede decir que tenga una forma definida. No es un género estable como lo fue el teatro o la épica. Ni tampoco se caracteriza por el lenguaje elevado y noble de la poesía clásica; la novela, lo dice el teórico ruso, surgió, por el contrario, de la cultura popular y de los carnavales. Sobre todo, de *la risa*; de ahí su lenguaje humorístico y procaz, cotidiano y realista, que son, por lo demás, la nota característica en todas las novelas de García Márquez. *Cien Años de Soledad*, *El otoño del patriarca*, *Del amor y otros demonios*, etc., son novelas nacidas de la cultura popular y el carnaval, y, en algún sentido, de la visión barroca del mundo.

En *Noticia de un secuestro*, no escasean esos recursos, pero no podría decirse que son usados como las demás novelas de Gabo. A decir verdad, de esa tradición que estudia Bajtín, solo se puede reconocer un aspecto en especial: el hecho de que *Noticia...*, pertenezca a esa generación de novelas, que como *El Quijote*, no se definen por una taxonomía cerrada. La novela, lo sabemos por Cervantes, es un género de géneros; pero también ella misma, es un género degenerado —o sin género—, como lo manifiesta Javier Cercas (2016). Por eso se podría decir, que *Noticia de un secuestro* es reportaje, novela, periodismo, ensayo, memoria histórica, investigación, un *thriller*, y por supuesto, también historia y literatura. Y si quiere, una novela sin ficción, o *Non Fiction Novel*: todo cabe en ella. Con la novela, por tanto, no hay por qué hacer distinciones maniqueas. El sentido del género, según su fundación, es tratar de ir lo más lejos posible, hacia nuevas geografías del pensamiento humano.

Género mestizo o libérrimo, género bastardo o vulgar, como se quiera, la novela es novela porque siempre se está travistiendo de forma. Los demás géneros antiguos, como la tragedia y la épica, siempre mantuvieron su forma porque estos se referían a los tiempos de fundación mítica del mundo, al mundo de los héroes, caracterizados por su forma uniforme u

homogénea. La novela en cambio se sitúa en el tiempo de lo contemporáneo, de lo siempre novedoso, actual, y contingente, que es también la forma característica del hombre moderno, y de un personaje en especial: *El Quijote*. Cuando se le pregunta por sus andanzas y su oficio como caballero, Don Quijote, responde de la forma más acorde posible a la novela que juega con los géneros:

Estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas; sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino, y yo soy pecador y peleo a lo humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos (Cervantes, 2015, p.1048).

La novela, en definitiva, según la autoconsciencia de Don Quijote, trata de asuntos humanos y existenciales; pero como no es posible estudiar esa vida de forma unidimensional, por eso la novela se junta con todo los géneros: los traviste, los parodia, los transforma, los devora, los expulsa, etcétera. De ahí que Don Quijote sea un personaje de muchas máscaras y de muchas caras, pues como lo expresa Vargas Llosa (2002), las novelas se escriben “y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener” (p.16), como el caso de Alonso Quijano, un hombre que no solo quiso ser un hidalgo manchego, sin un gran caballero “de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (Cervantes, 2015, p.73).

Por tanto, *Noticia de un secuestro*, aún sin ficción en su contenido, es una novela como todas las de la tradición cervantina—no necesita mentir para decir la verdad—. Así que, por mucho que la *Non Fiction Novel* sea tomada desde el Nuevo Periodismo, como hizo Albert Chillón (2014) al estudiar *A sangre Fría*, también hay que advertir que este es un fenómeno que pertenece a una tradición más extensa, y de muchos siglos: a la tradición de la novela. No tiene ficción, no tiene su *Quijote*, pero, aun así, es novela. Lo autoriza el madrileño Don Miguel de Cervantes desde que en 1606 y 1615, se tropezó con el camino de la novela...

## *Conclusiones:*

### *Los laberintos de la ficción*

*El arte ha muerto.*  
**Hegel**

Desde el romanticismo alemán— sobre todo, desde Hegel—, ha venido haciendo carrera la idea de que muchas cosas están llegando a su fin. Las grandes explicaciones metafísicas del mundo ligadas al cristianismo medieval y a la filosofía moderna, ya no son posibles como formas epistemológicas válidas; en ese sentido, han llegado a su fin los grandes relatos, según la expresión de los filósofos: al traste hemos dado con *Dios* y la *Razón Pura*, con la *Historia Universal* y hasta con las utopías políticas del *Marxismo*.

De todo ellos, sin embargo, ha sido el *Arte* el relato sobre el que más se proclama su fin. Que se sepa, la tradición la empieza Hegel (2003), al decir que en el siglo XIX el arte clásico y antiguo había muerto; pero es con las vanguardias europeas y con el siglo XX, cuando esta idea viene a cobrar una importancia mayor, en especial, con la aparición del arte conceptual o posmoderno (Danto, 1995). A partir de entonces, aparece cada tanto la idea de que con los *Mas Media* la novela ha muerto (Fuentes, 1995); o, que después de las vanguardias y sus experiencias con la estética, ya no se puede hablar de poesía, y es por eso que Nicanor Parra, poeta chileno, publicó hace tiempo un libro de antipoemas.

Ese es el discurso de cierta filosofía *post*, un tanto apocalíptica, que declara agotadas las posibilidades del arte moderno y contemporáneo. Sin embargo, desde que la literatura y el arte andan sueltos por el mundo, una de sus cualidades más esenciales ha sido la plasticidad estética. De tanto en tanto, lo que muere no es el arte, sino el credo con el que los artistas conciben sus obras. De ahí, que en nuestro siglo no sea posible una idea estable sobre la ficción, ni qué decir de la literatura y de la novela.

Hoy, la ficción sobrevive entre laberintos de discursos. Por eso su forma de representarse ha cambiado. A decir verdad, es lo que ha hecho el género del *Non Fiction*. Es decir: lo que demuestra una obra como *Noticia de un secuestro* es que *la no ficción ha cambiado los modos de leer la ficción*. Ricardo Piglia (2001), un lector muy borgeano, nos enseña esa manera de proceder con la lectura, pues en *Respiración Artificial*, pero, ante todo, en *Crítica y ficción*,



se preguntaba si *El discurso del método*, o si *La interpretación de los sueños*<sup>31</sup>, se podían leer como novelas. Es un modo de leer al sesgo, fuera del canon y de las teorías, pues desde que el arte ha muerto, los lectores hemos quedado habilitados para leer de otras formas, tal cual lo hacía Borges con la filosofía y las matemáticas, o tal cual se puede hacer hoy con la historia o con el periodismo.

García Márquez se propuso como autor escribir un gran reportaje con la historia de Maruja y los otros nueve secuestrados; en entrevistas y declaraciones dejó establecido que su intención solo era esa. Pero su ejecución formal y la manera en la que se diluyen en el libro las relaciones entre *literatura y periodismo*, permiten otra forma de lectura más arriesgada. Decir que *Noticia de un secuestro* es una obra literaria, y más aún, decir que es una novela, no contradice o sobre interpreta lo que en ella hay de periodismo.

Más bien, demuestra que García Márquez se tomaba el oficio de reportero con voluntad de escritor. El mismo leía al sesgo cuando una y otra vez decía que el reportaje era un género literario semejante a la novela, a la poesía o al teatro. Por tanto, si algo significa que el arte ha muerto, es que la lectura hoy tiene más incidencia en lo literario que las propias teorías. Es el mismo Borges (1989) quien lo explica:

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil. (p.125)

La literatura del futuro, o al menos esta que se está construyendo en el año dos mil, está lejos de su desaparición... García Márquez no dejó rastros en sus memorias ni en entrevistas sobre cómo pensaba que iba a ser la literatura del siglo XXI. No era un crítico ni un teórico, —de hecho, no es que le importaran mucho ambas cosas—, pero al leer *Noticia de un*

---

<sup>31</sup> Dice Piglia: “¿No es el psicoanálisis una gran ficción? Una ficción hecha de sueños, de recuerdos, de citas que ha terminado por producir una suerte de bovarismo clínico. Se podría decir, además, que hay muchos elementos folletinescos en el psicoanálisis [...] El psicoanálisis es el folletín de la clase media diría yo. Por otro lado se podría pensar que *La interpretación de los sueños* es un extraño tipo de relato autobiográfico, el último paso del género abierto por las confesiones de Rousseau”. (p. 10)

*secuestro*, podemos sospechar que allí están descritas las posibilidades futuras de la relación entre *periodismo* y *literatura*, o acaso, de la novela y de la literatura misma, tal como ya lo hace el español Javier Cercas. Más que hablar, entonces, de Nuevo Periodismo o de periodismo literario, lo interesante está en pensar cómo van a coincidir estéticamente en el futuro, *la literatura* y *el periodismo*; y la manera en que se romperán con los pactos de lectura o con el pacto hacia la ficción...

Maestros y estudiantes siguen hoy por las sendas de los mundos imaginarios tras las páginas de las novelas; lo mismo, ciertos escritores. Pero, en general, el pensamiento y el imaginario de nuestra época han convenido en la exigencia de que nuestros libros carguen con la historia y la realidad. El apetito de los lectores ha hecho muy común para la literatura, y, en especial, para la novela, esa consigna muy típica que aparecía al final de cierto cine documental, que decía: *Basado en hechos reales*. Esto es: hoy la literatura comparece ante la realidad.

No era lo que había hecho García Márquez con sus novelas del realismo macondiano. Ni tampoco había llevado al periodismo a sus extremos, ni con *Relato de un naufrago* (1955) o con *Miguel Littín clandestino en Chile* (1986); pero al escribir *Noticia de un secuestro*, su figura de autor cambia. Creo que estamos ante un escritor que hizo lo posible por parecerme menos al autor que publicó *Cien Años de Soledad*. Un antinobel que quiso cambiar de literatura, para cerrar definitivamente con el oficio que le permitió escribir novelas, y al que no le tenía mucha fe, según cuenta en sus memorias (2002), pues cuando el novelista Manuel Zapata Olivella lo llevó a presentarse ante Clemente Manuel Zabala, el joven García Márquez no quiso asistir.

Desde entonces, su obra no hizo más que tender puentes siempre hacia a la realidad; con *Noticia de un secuestro*, Gabo corona ese proyecto; si en *Cien Años de soledad* y en *el Otoño del patriarca*, imaginación y realidad histórica calzaban en un mismo cronotopo, con *Noticia...*, la realidad se ha devorado por completo a la imaginación, y es ella misma la que pase a fungir el espacio de la literatura. Esto es así, porque en los años noventa, el narcotráfico y la violencia cambiaron para siempre la realidad colonial y religiosa que nos había dominado hasta entonces, y que son el sustrato básico de las novelas anteriores de García Márquez.

Una realidad sin ficción, en consecuencia, es la que nutre a *Noticia de un secuestro*; no la necesita, de hecho, porque esa misma realidad ya de por sí es literatura. Una realidad que

luego revitalizaría el arte novelesco colombiano en obras como *La Virgen de los sicarios* (1994), *Rosario Tijeras* (1999), *El Ruido de las cosas al caer* (2011), entre otras. Creo que la importancia de *Noticia de un secuestro* está en esa realidad que se intenta contar sin concesiones entre la literatura y el periodismo. Pues no solo es una noticia sobre un secuestro: es una extensa novela que nos devuelve hacia el momento en el que nace el estado moderno colombiano, con sus leyes y con su nueva constitución, y con sus nuevas violencias.

Es imposible pensar, por consiguiente, que el periodismo sea un obstáculo para la literatura. Un escritor anfibio como García Márquez, quien no puso nunca límites entre la ficción y la realidad, es la prueba de que en Colombia la literatura no fracasó por la política o por el periodismo, según la idea de Abelardo Forero Benavides (1947). *Noticia de un secuestro* podrá no ser tomada oficialmente como un documento literario, pero hay en ella, secretamente guardadas, algunos de los signos más positivos de esa nueva literatura que apenas hace camino y que hoy conocemos como *Non fiction*...

## ***Bibliografía***

- Adorno, T. (2016). La educación después de Auschwitz. *Delito Y Sociedad*, 2(3), 39-53.
- Águila, D. M. (2019). Estudios críticos de *Noticia de un secuestro* (1996): fundamentos sobre la novela como alegoría, género e interpretación literaria. *Pensamiento palabra y obra*, (21), 26-41.
- Arango, J. S. (2004). “Filosofía y literatura, sendas entrecruzadas”. En *Filosofía, literatura y giro lingüístico: una nueva síntesis* (pp. 99-118). Siglo del Hombre Editores.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Editorial Gredos.
- Balzac, H. (2003). *Papa Goriot*. Grupo Editorial Norma.
- Bárcena, F., & Mèlich, J. C. (2000). La lección de Auschwitz. *Isegoría*, (23), 225-236.
- Bajtín, M. (1989). Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico. En *Teoría y estética de la novela* (pp.449-485). Editorial Taurus.
- Benjamín, W. (1991). “El narrador”. En *Para una crítica de la violencia*. (pp.111-133). Taurus.
- Borges, J.L. (1989). *Obras completas*. Editorial Emecé.
- \_\_\_\_\_ (1982). “Funes el memorioso”. “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”. En *Ficciones*. Editorial Oveja Negra.
- \_\_\_\_\_ (2001). “Credo de poeta”. En *Arte poética* (pp. 119-14). Editorial Crítica.
- Bradbury, R. (2017). *Fahrenheit 451*. Comercializadora Cono Sur.
- Capote, T. (1966). *A sangre Fría*. Editorial Noguer S.A.
- Cabrera Suarez, L. A. (2012). El derecho a la memoria y su protección jurídica: avance de investigación. *Pensamiento jurídico*.
- Cercas, J. (2009). “Prologo. Epílogo de una novela”. En *Anatomía de un instante* (pp.13-26). Debolsillo.
- \_\_\_\_\_ (2016). *El punto ciego: Las conferencias Weidenfeld 2015*. Literatura Random House.
- Chillón, A. (Ed.). (2014). *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación* (Vol. 28). Universitat de València.
- Danto, A. (1995). El final del arte. *El paseante*, 22, 12-13.

- De Cervantes, M. (2015). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, ed, Florencio Sevilla Arroyo. Penguin Clásicos.
- Dussán, P.G. (2003). La narrativa colombiana actual: una literatura tanática. *Cuadernos de literatura*, 9 (17), 131-137.
- Espasa, A. (1996). Técnica y verdad a propósito de Noticia de un secuestro. *Revista el Ciervo*, 45(546/547), 38-39.
- Estefanía, J. (2012). “Noticia de un secuestro”. En Márquez, G. G., & Martín, G, *Gabo periodista: Antología de textos periodísticos de Gabriel García Márquez* (pp. 313-325). Fundación para el nuevo periodismo Iberoamericano.
- Fuentes, C. (1995). “¿Ha muerto la novela?”. En *Geografía de la novela* (pp.9-31). Fondo de cultura económica.
- García, R. (2021). *Gabo y Mercedes: Una despedida*. Literatura Random House.
- Genette. G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto. Editorial Taurus.
- Gil, R. (2021). El “epílogo” de Crónica de una muerte anunciada. *Revista El Malpensante* (229), 14-27.
- Gil Montoya, R., & Acevedo Tarazona, Á. (2007). *Miguel Álvarez de los Ríos: Forma y estilo del periodismo literario*. Bogotá, Rudecolombia-UTP, Panamericana. Formas e Impresos SA.
- Gilard, J. (1974). “La vía del periodismo. Camus. Hemingway”. En Márquez, G, *El coronel no tiene quien le escriba* (pp.14-26). Círculo de lectores.
- Hesíodo. (1975). *Teogonía. Trabajos y días*, trad. A. Pérez Jiménez. Editorial Bruguera S.A.
- Hegel, G. W. (2003). *Lecciones sobre estética*. Mestas Ediciones.
- Hoyos, J.J. (2003). Literatura de emergencia. El reportaje en Colombia: una mirada hacia nosotros. *Medellín: Universidad de Antioquia, Legado del Saber*, 13.
- \_\_\_\_\_ (12 de abril de 2007). “El poder de las historias”. En *Escribiendo historias*. Recuperado el 28/02/ 2022. Enlace web:  
<http://juan-escribiendohistorias.blogspot.com/2007/04/el-poder-de-las-historias.html>
- Huidobro, V. (2011). *El espejo del agua y Ecuatorial*. Pequeño Dios Editores

- Lara Ramos, D. (2017). "García Márquez, un periodismo que construye realidades". En Ayure Figueredo, M y Moreno Blanco, Juan (Eds.), *Gabriel García Márquez, literatura y memoria*. (pp. 331-353). Editorial Univalle.
- Larrosa, J. (2002). "Experiencia y pasión". En *Entre lenguas, lenguaje y educación después de babel* (pp. 165-178). Editorial Laertes.
- Lledó, E. (2000). *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Editorial Crítica.
- Medina, J. R. (1992). "La invención de América o la tierra nueva". En Becco, H. J, *Historia real o fantástica del Nuevo Mundo* (pp. IX-XVI). Biblioteca Ayacucho.
- Mèlich, J. C. (1996). El texto como otro. *Ars Brevis*, 269-278.
- \_\_\_\_\_ (1998). El silencio y la memoria. ¿Cómo se puede tocar a Schubert por la noche, leer a Rilke por la mañana y torturar al mediodía? *Ars Brevis*, 171-189.
- Mendoza, P. A (1982). *El olor de la guayaba*. Editorial La Oveja Negra.
- Martínez, T.E. (1986). La batalla de las versiones narrativas. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 23(08), 21-31.
- \_\_\_\_\_ (2002). Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI. *Cuadernos de Literatura*, 8(15), 115-123.
- Márquez, G. G & Vargas, Ll. (2021). *Dos soledades. Un diálogo sobre la novela en América Latina*. Editorial Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Crónicas y reportajes*. Editorial Oveja Negra.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Crónica de una muerte anunciada*. Editorial Norma.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Textos costeños: Obra periodística, I (1948-1952)*. Editorial Oveja Negra.
- \_\_\_\_\_ (1982). *El secuestro*. Editorial Oveja Negra.
- \_\_\_\_\_ (1984). *El coronel no tiene quien le escriba*. Círculo de lectores.
- \_\_\_\_\_ (1986). *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Editorial Oveja Negra.
- \_\_\_\_\_ (1991). "La poesía al alcance de los niños". En *Notas de prensa 1980-1984* (pp.70-72). Editorial Norma.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Noticia de un secuestro*. Grupo Editorial Norma. Segunda edición.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Vivir para contarla*. Grupo Editorial Norma.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Cien Años de Soledad*. Editorial Norma.

- Martín, G. (2009). “¿De vuelta a Macondo? Noticia de una catástrofe histórica. En *Gabo, una vida* (pp. 544-580). Editorial Debate.
- Montes, G. (2017). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Fondo de cultura económica.
- Monsalve, A. (1996). “El deber revolucionario de un escritor es escribir bien”. En Borda, J. C., & Núñez, L. F. G. (Eds.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez, Tomo 1*, (pp. 85-92). Instituto Caro Y cuervo.
- Ortiz, L. (2007). “La pereza del crítico”. *Siglo XXI. Literatura y cultura española Ediciones Universidad de Valladolid*. (5), p.31-43.
- Peri Rossi, C. (2003). *Estado de exilio*. XVIII Premio Internacional Unicaja de Poesía Rafael Alberti. Visor Libros.
- Piglia, R. (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Casa América.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Crítica y ficción*. Debolsillo.
- Pombo, R. (1996). “En Colombia no hay secretos”. En Borda, J. C., & Núñez, L. F. G. (Eds.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez, Tomo 2* (pp. 453-460). Instituto Caro y Cuervo.
- Rama, A. (1984). “La imaginación de las formas”. En Márquez, G. G, *La hojarasca* (pp.7-32). Círculo de lectores.
- Reyes, A. (1997). “Apolo o de la literatura”. En *Obras completas* (pp. 82-99). Fondo de cultura económica.
- Steiner, G. (1982). *Lenguaje y silencio*. Gedisa editorial.
- Saldívar, D. (1997). *El Viaje a la Semilla. La biografía*. Editorial Alfaguara.
- Santamaría, G. (1996). “Carlos Julio Calderón Hermida. El profesor de García Márquez”. En Borda, J. C., & Núñez, L. F. G. (Eds.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez, Tomo 1* (pp.47-44). Instituto Caro y Cuervo.
- Vargas, LL. (2002). *La verdad de las mentiras*. Santillana ediciones generales.
- Williams, R. L. (1992). “La novela moderna y posmoderna (1965-1987): García Márquez y Moreno Durán”. En *Novela y poder en Colombia: 1844-1987* (pp.245-268). Tercer Mundo editores.

## *Periódicos*

- Arteaga, L. (2016). ¿Qué tareas le asignó Gabo en su primer encuentro? *Fundación Gabo*.  
[https://m.facebook.com/watch/?v=10155218326402388&\\_rdr](https://m.facebook.com/watch/?v=10155218326402388&_rdr)
- Carranza, M. M, (Julio 7 de 1996). Secuestro de una noticia. *Revista Semana*.  
<https://www.semana.com/secuestro-de-una-noticia/29302-3/>
- Cruz, J. (16 de noviembre de 1991). “Gabriel García Márquez: el placer de narrar. *Babelia*.  
[https://elpais.com/cultura/2016/10/26/babelia/1477471615\\_693235.html](https://elpais.com/cultura/2016/10/26/babelia/1477471615_693235.html)
- Daconte, E. M. (30 de abril de 2014). ‘Noticia de un secuestro. *El espectador*.  
<https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/noticia-de-un-secuestro-articulo-489854/>
- Jiménez, C. A. (25 de octubre de 1995). Un secuestro de la memoria. *El país*.  
[https://elpais.com/diario/1995/12/26/cultura/819932410\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/12/26/cultura/819932410_850215.html)
- Flasco Argentina. (30 de junio de 2015). Conversación con Leila Guerriero. Posgrado de escrituras. <https://www.youtube.com/watch?v=dvNAYEVTHBs&t=629s>.
- Forero, B. A (24 de mayo de 1947). “Examen de la literatura colombiana”. Bogotá. *Semanario Sábado* (202), 5-15.
- El Manifiesto. (1977). Entrevista a Gabriel García Márquez. Viaje a la semilla. En Borda, J. C., & Núñez, L. F. G. (Eds.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez, Tomo 2* (pp.113-144). *Instituto Caro Y cuervo*.  
[https://elpais.com/diario/1995/12/26/cultura/819932410\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/12/26/cultura/819932410_850215.html)
- Redacción *El Tiempo*. (5 de mayo de 1996). Noticia de un secuestro. *El tiempo*.  
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-289592>
- Redacción *Revista Semana*. (s.f). Gabriel García Márquez. *Revista Semana*.  
<https://www.semana.com/especiales/articulo/gabriel-garcia-marquez/32754-3/>
- Redacción *Semana*. (26 de febrero/ marzo 4 de 1985). El secuestro nuestro de cada día. (147), 25-34. *Revista Semana*.
- Redacción *Semana* (19/25 de abril de 1983). “Un Robin Hood paisa”. *Semana* (50), 28-29. *Revista Semana*.
- Sección Colombia. (14 de junio de 2021). Amazon Prime estrenará serie inspirada en “Noticia de un secuestro”, de Gabriel García Márquez. *Infobae*.



*<https://www.infobae.com/america/colombia/2021/06/14/amazon-prime-estrena-serie-inspirada-en-noticia-de-un-secuestro-de-gabriel-garcia-marquez/>*

\*\*\*