

<PORTADA

<VOLVER AL ÍNDICE DE ESTUDIOS

E S T U D I O S

NARRAR UN SECUESTRO TERRORISTA: ESTRUCTURAS NARRATIVAS, MOTIVOS Y VARIANTES

María-Dolores Alonso-Rey

(Universidad de Angers. Francia)

Mariadolores.chevallier@univ-angers.fr

dmiton49@free.fr

Resumen:

Representar el secuestro terrorista en la literatura es un reto para los creadores literarios, pues la estructura narrativa y las acciones que tienen lugar son muy previsibles. En este trabajo analizaremos, a partir de un corpus de tres novelas y una obra de teatro, cómo se narra un secuestro. Procederemos a una comparación entre los textos del corpus con el objetivo fundamental de aislar las unidades narrativas que aparecen como constantes e incluso son ineludibles en este tipo de narraciones. Mostraremos igualmente las variaciones que pueden presentar esos elementos fijos. Así podremos determinar dónde reside la especificidad y la originalidad de estos textos. Veremos cómo tres líneas narrativas aparecen constantemente dentro de estructuras narrativas y géneros diferentes: la narración del secuestro, las estrategias de supervivencia y la metamorfosis del individuo.

Palabras claves: Representación del terrorismo, literatura, secuestro, estructuras narrativas, motivos, variantes.

Abstract :

To describe the abduction by terrorists in literature is a challenge for fiction writers since the narrative structure and the unfolding action are entirely predictable. In this essay we will analyze through the study of three novels and a play how abduction is described. We will compare the texts of the corpus in order to identify the narrative units that appear as a constant and moreover seem to be unavoidable in this type of narrative. We will also show the variants existing within these fixed components. This will enable us to point out the specificity and originality of these texts. We will see how three narrative patterns systematically appear within different narrative structures and genres: account of the abduction, survival strategies and transformation of the character.

Key words: representation of terrorism, literature, abduction, narrative pattern, variations

El secuestro es una técnica de tortura psicológica frecuentemente utilizada por grupos terroristas. Se ha definido el terrorismo como un laboratorio del miedo que emplea sistemáticamente técnicas extremadamente violentas que carecen de límites y que no se ajustan a las leyes de la guerra. El grupo que busca o detenta el poder presiona a otro grupo o a la sociedad utilizando medios ostentosos de alto valor simbólico que se dramatizan en los medios de comunicación. Su objetivo final es obtener la desorganización adaptativa del adversario y su abandono de la lucha mediante la manipulación psicológica de las víctimas (Mannoni 2004: 58). Schmid (1993:7-13) insiste en la dimensión comunicativa del terrorismo. Las víctimas de la violencia, elegidas de forma selectiva o aleatoria, sirven para generar un mensaje con el que manipular a la sociedad.

ETA es un grupo terrorista que, aunque nacido en la dictadura, ha cometido la mayoría de sus crímenes en la democracia. En esta circunstancia, Wilkinson (1986:51) define el terrorismo como una intimidación coactiva que se basa en una teoría próxima a la tortura. Una parte de la sociedad vasca, que disfruta de gran bienestar económico, apoya ideológicamente a ETA y avala su ética de la violencia (Aulestia 2005:185). Este grupo se sirvió del secuestro temporalmente para financiarse (Buesa 2011:132), para presionar a los extorsionados y castigarlos si no pagaban. Asesinó a seis personas de las 76 secuestradas. Cuatro fases regían su *modus operandi*: ETA secuestraba, la familia de la víctima contactaba con el PNV que remitía el caso a un intermediario. Este asumía la negociación entre la banda y la familia (Gurruchaga, San Sebastián 2002:189-201). También mediante el secuestro chantajeó al Estado de derecho para obtener concesiones políticas (Cuesta 2000:140).

La explotación del terrorismo por el arte plantea problemas morales y estéticos comparables a los que suscita la representación artística del genocidio judío (Wardi 1986:33-53). Narrar un secuestro terrorista es un reto estético y ético. ¿Cómo no caer en una narración costumbrista, periodística o meramente testimonial? ¿Cómo representar el trauma de la víctima en sus aspectos físicos y psicológicos, ya bien conocidos (Echeburúa 2004:88-99)? ¿Cómo crear el personaje de la víctima y del victimario? ¿Cómo contar una historia cuyos jalones se conocen de antemano? Son bastante esperables su inicio, desarrollo y desenlace, pese a ser antitético: liberación o asesinato. Lector y personaje de ficción se encuentran en un tiempo de espera que lleva a ese desenlace cerrado. ¿Cómo cautivar la atención del lector en tal tipo de relato?

El rapto, el secuestro, no son ajenos a la ficción. En el ámbito literario lo encontramos en la novela heroica del siglo XVII (Haasse-Dubosc 1999) o en los relatos de ciencia ficción, tales como *Robur le conquérant* de Jules Verne (Méheust 2004: 220). Es tema frecuente en la literatura popular de diferentes culturas. En su índice de motivos folklóricos, Thompson (1989) tipifica la narración de un secuestro en seis secuencias: cautividad (R0--R99), rapto (R10), lugares de cautiverio (R40), condiciones de cautividad (R50), comportamiento de los cautivos (R70) y rescate (R100--R199). En las narraciones literarias sobre secuestros terroristas, algunas unidades narrativas coinciden con las que encontramos en la literatura popular: rapto, comportamiento en el encierro y liberación o asesinato. Pero, existen además otras secuencias narrativas que se repiten con ciertas variantes y que son tan características de este tipo de relatos que parecen ineludibles.

Así, nuestro objetivo es analizar las convenciones narrativas y las fórmulas que parecen gobernar la construcción de textos que representan este tipo de tortura (Calleja 1997:146-149), (Sarabia Heydrich1986: 217-234). Para ello tipificaremos varias secuencias y sus variantes, inspirándonos de Thompson (1989). Determinaremos primero los motivos narrativos inexcusables, cómo, en qué momento se introducen y qué valor tienen. Posteriormente nos ocuparemos de motivos que, pese a su diversidad, pueden también tipificarse por ser elementos constantes. Por último, examinaremos el tipo de estructura narrativa (Baquero 1995) en la que se insertan todos ellos.

Tres novelas y una obra de teatro forman nuestro corpus: *Lectura insólita del capital* de Raúl Guerra Garrido, *Una belleza convulsa* de José Manuel Fajardo, *El zulo de los elegidos* de Manuel Villar Raso y la obra dramática inédita de Koldo Barrena, *Zulo*, que forma parte de una tetralogía junto con *Eusk* (2002), *Regreso (Itzultze)* (2007), y *Pintxos* (2013), inédita.

En estas obras, se trata el secuestro siempre desde la perspectiva de la víctima, un varón maduro que ha sido recluido en un zulo por terroristas etarras. En tres de los cuatro textos, el protagonista es un empresario que responde al esquema del hombre que se ha hecho a sí mismo, a la manera del empresario J.M. Aldaya (Calleja 1997: 137-151). La palabra tiene en estas obras una dimensión catártica. Sirve como estrategia de supervivencia durante el secuestro y, finalizado este, como estrategia terapéutica: expresar el impacto emocional del suceso traumático es el primer paso de la reconstrucción personal (Echeburúa 2004: 174). Esta dimensión aparece como una nueva premisa que hay que añadir al pacto de lectura que toda autobiografía impone (Lejeune 1996). En estos textos, encontramos narraciones autobiográficas ficticias en primera persona (*Una belleza...*), una narración en tercera persona quizá realizada por la víctima (*El zulo...*) y el recurso al monólogo interior en el episodio del secuestro en *Lectura...* Estas técnicas narrativas ponen en contacto al lector con la intimidad del personaje-víctima (Cohn 1981). La víctima se presenta en estos textos como personaje-persona. El efecto de autenticidad se consigue gracias a la exposición total de su intimidad mediante la evocación de su infancia, sus sueños, sus deseos sexuales, el sufrimiento de la tortura física y psíquica a la que es sometido. Así se establece un conocimiento total del personaje que aparece como sincero y auténtico ante el lector. Este personaje transparente psicológicamente provoca la simpatía en el lector, entendida esta como una participación comprensiva en los sentimientos del prójimo (Jouve 1992:119-137).

Cinco parecen ser los motivos narrativos ineludibles en un relato de secuestro terrorista: la reconstrucción del secuestro y la identificación de los responsables, los procesos de adaptación al medio, la metamorfosis del secuestrado y su liberación.

a) El secuestro y su reconstrucción.

La narración del secuestro y la identificación de los responsables son una necesidad psicológica para la víctima y una prueba de su fortaleza mental y anímica. La víctima puede vivir el momento del secuestro con pleno conocimiento o reconstruirlo laboriosamente durante el cautiverio. En *Lectura...*, el secuestro se produce de noche en casa del protagonista. Se le hace salir a punta de pistola y se le introduce en el suelo de un vehículo donde se le priva de visión. En todos los demás textos, un golpe, un sedante, o ambas cosas, dejan inconsciente a la víctima.

El inicio del secuestro puede ser narrado al comienzo del relato, como en *Lectura...* o en *Una belleza...* En esta última novela, la narración es doble porque se utilizan dos perspectivas: una en la que el narrador contempla la escena como si fuera un espectador

exterior, ajena a ella, y otra como sujeto inmerso en ella (Alonso Rey, 2009,13). En las demás obras, el rapto se narra cuando el secuestrado se encuentra en buena forma física y mental. Es fruto de una evocación que sobreviene por la asociación de ideas o de sensaciones. En *El zulo...*, la primera mención se realiza cuando el secuestrado vuelve a sentir el dolor que le produjo su traslado al zulo encogido en un maletero. Posteriormente, el afeitado que su secuestradora le practica le recuerda el que precedió al secuestro. Finalmente, la reconstrucción total se produce cuando ya han transcurrido 120 días. Se precisa el lugar (hotel Borges), la ocupación (afeitado), el *modus operandi* (golpe) y el transporte.

En *Zulo*, el espectador, o el lector, reconstruye el orden de los acontecimientos gracias a la información que prodiga el secuestrado en sus pláticas. La causa del secuestro, expuesta indirectamente al tratar del pago del rescate, se apunta en la escena 5: la víctima dejó de pagar la extorsión y despidió a un sindicado pro-etarra que lo espía. En las escenas 7 y 11, se detalla la labor de vigilancia previa al secuestro que otros filo-terroristas realizaron en toda legalidad. El recuerdo de las sensaciones experimentadas durante el viaje le permiten identificar, por deducción, el lugar del secuestro: una nave industrial cerca de un río. Conjetura sobre el tiempo transcurrido durante el traslado y su introducción en un subsuelo cuya entrada camufla una máquina. El momento del secuestro, hora, lugar y circunstancia, se precisan sólo en la escena 27 cuando planea fugarse: lo secuestraron a la salida del golf un día que no llevaba escolta.

b) Identificación de los secuestradores o de los responsables.

Identificar a los autores materiales del secuestro o a los delatores es otro paso obligado en estas narraciones. En este punto, existen claras concomitancias temáticas y estructurales con las novelas policíacas, en particular con la novela-enigma en la que predomina la búsqueda racional y lógica para resolver el misterio planteado por el autor al lector con el que se enfrenta lúdicamente (Valles 1991). Si en esas novelas el detective emprende la búsqueda dinámica del criminal, en los textos sobre secuestro terrorista, es la propia víctima la que debe encontrar los recursos en sí misma para desenmascarar a sus victimarios más directos.

La identificación se realiza durante el secuestro o después del mismo. En la escena 12 de *Zulo*, la víctima tiene por instigador al sindicalista que despidió. Sus amenazas, desatendidas por estar sepultadas entre tantas, cobran en ese momento su importancia. En *Una belleza...* y en *Lectura...*, la identificación se realiza después del secuestro y también al recordar conversaciones. En *Lectura...* la víctima, ya libre, identifica primero el lugar del secuestro, una escombrera de su propiedad fuera de servicio, mediante pruebas materiales: las muescas realizadas con la navaja durante su encierro. Después deduce que los actores son personas muy cercanas a él por el tipo de información a la que tenían acceso. Episodios y recuerdos de su antiguo socio sólo pueden haberse transmitido en su ámbito familiar. Estos han engendrado en el hijo una imperiosa necesidad de venganza. Sus sospechas se confirman al hallar en posesión del hijo de su antiguo socio la prueba concluyente: el libro que se le proporcionó durante el encierro.

En *Una belleza...*, el recluso rememora primero un espacio con características similares a las del zulo: exigüidad, humedad, rugosidad. Era un barco en el que conoció a Aitor, un cocinero divorciado que resumía su historia amorosa con una frase:

“-A mí el matrimonio me ha durado lo que un embarazo, porque estuve casi ocho meses fuera y fue nacer el crío y separarnos.” (Fajardo, 2001,62)

El encapuchado que le custodiaba pronunció una frase parecida durante una partida de cartas: “el amor les dura lo que el embarazo, te sacan lo que quieren y si te he visto no me acuerdo” (Fajardo, 2001,209). Una vez en libertad, repite la frase para contradecir a su ex guardián. Sólo en ese momento pone en relación esa frase oída en dos momentos distintos de su vida y la atribuye a la misma persona. Es la prueba que le permite la identificación nominal del encapuchado.

En el caso de *El zulo...* se produce una doble identificación. En los primeros veinte días, el secuestrado identifica por la voz y la ropa a un secuestrador con un joven que le pidió trabajo y cortejó a su hija para espiarlo. Posteriormente, a medida que el vigor físico y mental de la víctima decae, duda de ello. La novedad de este relato es la identificación fallida de la terrorista arrepentida. Durante el secuestro, el industrial coquetea con una de sus guardianas a la que propone que, una vez liberado, se presente ante él a cara descubierta con una flor en el pelo. La terrorista, que ideó la liberación del secuestrado y la suya propia, lo cumple. Pero al principio el industrial no pone en relación el tocado de una mujer en las fiestas del pueblo con el signo de reconocimiento convenido con la guardiana, pese haber imaginado la escena entre los 120 y 130 días. Cuando al fin la identifica y ve su rostro, la describe.

Este proceso de identificación tiene en todas estas narraciones vocación de cierre del relato. Con el descubrimiento del verdadero rostro del encapuchado se responde a uno de los interrogantes del secuestro. El punto final, como en la novela enigma, consiste en desvelar un misterio: superponer un rostro humano sobre una capucha.

c) Adaptación y supervivencia.

Quizá ésta sea la secuencia más parecida en los textos que se ocupan del secuestro. El protagonista se encuentra reducido en un cubículo subterráneo equipado con un camastro, una bombilla y una mesa. En *Zulo*, existe un retrete, invisible para el espectador. Este somero confort suprime la cuestión de la gestión de los residuos corporales tan presente en las novelas. En *Una belleza...* y en *El zulo...*, el cubículo está comunicado con una sala, equipada con baño, destinada a los terroristas-guardianes. El rehén negocia con ellos mejores condiciones de vida cuyo culmen es acceder al sanitario.

Salvo en *Lectura...* donde el secuestrado se encuentra en una tienda de campaña, éste mantiene la salud física mediante la gimnasia y la marcha. Acompaña estos ejercicios físicos con otros mentales como el recuerdo autoimpuesto. Con los ojos de la imaginación se traslada a tiempos y espacios de su época de libertad que ensanchan su actual espacio vital. Todos los tipos de memoria se utilizan en estas incursiones (Alonso Rey 2009). En *El zulo...*, las imaginaciones eróticas del secuestrado se convierten en el principal asidero psicológico del rehén. Junto a los guardianes varones que se ocupan de las labores de vigilancia, existen guardianas dedicadas a labores intendencia -aseo del rehén, recogida de excrementos, comidas- que se convierten en objeto de deseo sobre el cual el secuestrado proyecta sus fantasmas eróticos.

Las víctimas verbalizan en voz alta lo recordado, pese al miedo a las eventuales represalias. En *Zulo*, el protagonista recurre al soliloquio, a los diálogos imaginarios con un secuestrador o consigo mismo gracias al desdoblamiento del yo. Se narra sus recuerdos, sueños y visiones. Gracias a estas actividades lingüísticas analiza la sociedad

que ampara al terrorismo. En este hecho radica la fuerza testimonial y crítica de la obra. Para ello explora tres momentos de su biografía: el antes, el durante y el después del secuestro.

La evocación del periodo anterior al secuestro le permite interrogarse sobre la ideología que fundamenta el terror, transmitida en la infancia mediante recuerdos y leyendas (escena 7). Pasa revista a su vida como empresario: presión sindical, vigilancia, escolta, extorsión. Pero esta última aparece como un hecho social sistémico al que se pliegan políticos, administraciones, instituciones (escena 25). Analiza su comportamiento ante los casos de secuestro: abandono progresivo de la familia, apoyo meramente verbal, nunca factual. Supone que ahora sus amigos imitan su comportamiento (escena 28). Explora su falta de fe, lo que le lleva a pedir cuentas a los miembros nacionalistas de la Iglesia que mantienen el terror en su ámbito de actuación (escena 16).

Durante el periodo del secuestro, responsabiliza a los medios de comunicación en su papel de inductores de olvido. En las conversaciones imaginarias con su secuestrador (escenas 23, 24) enjuicia el proyecto político independentista, el papel y el uso de la lengua local, los eufemismos de la jerga terrorista, el fundamento racista de la sociedad tomando como ejemplo el fútbol, la ideología que fundamenta el terror. Individualiza a su guardián y lo considera como persona cuando se interesa por su futuro profesional, por su papel social en el estado independiente conseguido mediante la violencia, por los réditos sociales que le reporta ser miembro de la banda terrorista. Estos elementos coinciden con la imagen del terrorista que aparece en los relatos (Alonso Rey, 2007, 334-346).

Pensar en el después del secuestro le plantea el dilema ético de denunciar o callar. Eludirlo sólo es posible con la huída. Esta le permite tener esperanza, aunque se reconozca cobarde. Así aborda el fenómeno de la expatriación de los vascos, la consiguiente pérdida de población y la limpieza ideológica del territorio (escenas 11, 23). Paralelamente, al tiempo que pide responsabilidades a los demás por su indiferencia, se acusa a sí mismo de haberla practicado con un sartiano "yo soy los demás" (escena 11).

El terror se presenta como un hecho social al que contribuyen todos los miembros de la sociedad bien con su apoyo activo, bien con su silencio y comportamiento mimético. Se insiste pues en la responsabilidad individual y colectiva ante la pervivencia del horror.

En *Una belleza...* y en *El zulo...*, junto con el recuerdo y la palabra, el rehén pone en marcha estrategias creativas tales como la pintura o la escritura, lo que da lugar a procedimientos de *mise en abyme* de la enunciación, es decir, ponen en escena el agente y el proceso de la producción misma, según la tipología de Dällenbach (1977:100-118). La creación es siempre un medio de autoconocimiento y de liberación (Alonso Rey, 2010,39). Otras estrategias son más pasivas como la lectura de libros, de periódicos censurados o incluso el ver la televisión, en el caso del *El zulo...* Las conversaciones con los terroristas son de gran importancia para la salud mental y moral de la víctima. De ahí que los guardianes modulen su frecuencia para estimularla o castigarla. Jugar a las cartas es frecuente en la precaria sociabilidad del secuestrado con sus guardianes. Establece una falsa igualdad entre ellos, pues ambos se encuentran confinados en un espacio y en un tiempo de espera indefinido que deben llenar. En *El zulo...* el secuestrador intimida al rehén para que se concentre en el juego y actúe como un

auténtico adversario. En *Una belleza...* ambos jugadores pactan el premio de la partida: si el terrorista gana leerá lo escrito por rehén, si lo hace este, podrá usar el retrete.

d) La metamorfosis

En los relatos se produce una mitificación del espacio y de los terroristas. Los zulos se asimilan al infierno, los terroristas a demonios. La creación permite la introspección y el autoconocimiento. Así, se genera otro relato en el que el secuestrado cuenta su evolución íntima. El tiempo del secuestro no es sólo un tiempo estancado de espera, sino un tiempo dinámico de cambio. ¿Hemos de ver la influencia de Dante con la transformación como motivo estructural de su obra? En todo caso, estos relatos enlazan temática y estructuralmente con la novela-aprendizaje, el *bildungsroman*, cuya meta es al autoconocimiento y el conocimiento del mundo. Las penalidades físicas y psicológicas del encierro y las estrategias intelectuales de supervivencia se convierten en las pruebas por las que debe pasar el héroe, aunque sea un hombre maduro, para descubrir su propia naturaleza (Baquero 1995: 34-37).

El secuestrado experimenta una doble transformación. Por un lado, sufre una transformación regresiva. Se ve a sí mismo degradado, animalizado, reducido al estado de bestia alimentada e impregnado de sus olores corporales. En la escena 20 de *Zulo*, el secuestrado se ve también vegetalizado:

“Es como si vivieras en una maceta y de pronto vieras los límites, vieras a la persona que te riega, el agua que necesitas [...] mientras te echen agua vivirás. Un día las raíces habrán chupado todos los nutrientes de la tierra que te ha tocado habitar... y te tirarán a un contenedor...” (Barrena, 2004)

Paralelamente tiene lugar una transformación interior progresiva. En las narraciones cuyos protagonistas son empresarios se produce un cambio en lo personal y una falsa metamorfosis en lo profesional. En *Lectura...*, el industrial secuestrado recapacita sobre las relaciones que mantiene con su esposa y la forma de expresarle su afecto. Hace de su falsa metamorfosis un instrumento de venganza. Una vez que identifica a uno de los secuestradores, se presenta ante él para significarle que la ideología del grupo, el texto de su mentor, *El capital* de Marx y sus reivindicaciones laborales le han transformado y se ve en consecuencia como un abominable capitalista. De ahí su decisión de deshacerse de la empresa vendiéndola. Además no denunciará a su secuestrador por fidelidad y amistad a sus padres. La respuesta violenta del terrorista le conduce al hospital donde se plantea nuevos proyectos empresariales en otro lugar.

Igualmente en *El Zulo...*, el empresario determina dejar todos sus negocios en manos de su hijo y jubilarse. Una vez en la rutina de la libertad, proyecta nuevas iniciativas empresariales. Pero su transformación personal es más profunda. El zulo representa el ámbito de la reflexión, frente a su vida anterior donde predominaba la acción. Allí comprende que puede crear de otra manera, mediante la escritura. Agradece a los terroristas tal descubrimiento quienes con su censura confieren importancia a su creación. Por otro lado, el secuestro le proporciona lucidez sobre sí mismo: es un hombre a las puertas de la senectud que compara la vida que le queda con una colilla pegada a los labios. Hace examen de conciencia como esposo, padre y empresario gracias a una serie de dibujos cuyo tema es la tauromaquia:

“Ve a España como es [...] Se da cuenta de lo equivocado que ha estado. Ha despreciado los temas grandes de la vida y de la historia del país, las creencias

religiosas como propias de gente inculta, ha amado de prisa, ha esclavizado a sus obreros como si fueran ganado, y no se ha parado un momento a pensar lo que significa sencillamente respirar. Todo esto y más lo ve en los toros sin saber por qué [...] También lo ve en sus asesinatos [...]” (Villar Raso, 2010, 211)

Ya libre, el exterior y lo anteriormente construido carecen de sentido y valor. En cambio, las fantasías eróticas del encierro son de una calidad e intensidad insuperables. La escritura, prohibida ahora por el hijo, se convierte en ejercicio de libertad y transgresión.

El lector no tiene acceso a la metamorfosis de la terrorista que frustra el asesinato del secuestrado. Sólo se conocen sus lágrimas y sus confidencias: se ve diferente de sus compañeros y cuestiona el sacrificio por la causa. Contar su metamorfosis supondría traicionar el punto de vista del relato basado en la experiencia de un secuestrado. Además este tema ya había sido tratado en *Comandos vascos* (1980). Es significativo que este autor insista en los casos de terroristas que salvan a sus víctimas de la muerte. Es un mensaje de esperanza en el bien, de fe en el cambio y en la autodestrucción del terrorismo. Propone una imagen del terrorista opuesta a la del revolucionario netchaieviano ideal que se caracterizaba por la dureza, frialdad y represión de todas las emociones (Chaliand, Blin, 2004, 523).

En *Zulo*, la transformación del empresario secuestrado consiste en denunciar todo el entramado de la sociedad que hace posible con su sumisión y omisión la existencia del terrorismo. Descubre su cobardía y asume su parte de responsabilidad. El espacio dramático evoluciona conforme lo hace el personaje. En un primer momento, es el espacio de la tortura, de la privación de libertad; después se convierte en un espacio de libertad de pensamiento y de palabra que favorece el examen de conciencia y la confesión.

La metamorfosis del periodista en *Una belleza...* se produce en dos fases. Primero, en cautividad, se declara lujurioso e infiel como lo fue su padre, a quien acabará perdonando y declarándole su amor. Ya libre, ante la imposibilidad de volver a vivir como antes del secuestro, cambia cuando encuentra el amor: se convierte en un perfecto padre de familia y fiel esposo.

En todo caso, en estos textos, el tiempo y las experiencias vividas en un secuestro conducen a un cambio, a una transformación. La espera permite acceder a otro nivel de percepción de sí mismo. Es otra búsqueda paralela a la búsqueda del rostro del guardián encapuchado. Por ello, a la estructura de la novela enigma, se añade la de la novela aprendizaje con el motivo del viaje como elemento conformador, pues el secuestro es considerado como un viaje mítico.

e) Liberación.

El desenlace de un secuestro conduce a dos situaciones antitéticas: liberación o asesinato, vida o muerte. En *Zulo*, el asesinato por impago de la segunda parte del rescate, dramatiza la lógica implacable del terror. Existe una temporalidad propia del terror: extorsión, secuestro y asesinato. El protagonista la enuncia teóricamente, la predice (escenas 5,9), duda de ella (escena 8)... Al final descubre que se aplica a él también y que es sistemática. El dinero determina el valor de la víctima, la cosifica. Este evita, si existe, o propicia, si falta, que el chantajeado se encuentre en tres situaciones: apresado vivo, enterrado vivo o enterrado muerto. La obra se sitúa en esos dos últimos segmentos temporales.

En las novelas, se produce la liberación del secuestrado. El secuestro se convierte en un paréntesis doloroso de su biografía. En *Lectura...* y en *Una belleza...* hay una liberación tras el pago del rescate. Es decir, triunfa la estrategia terrorista que vende la vida y libertad del secuestrado a la familia o empresa, que acepta la compra. En ambos relatos, el *modus operandi* de los terroristas es idéntico al del secuestro. De esta manera se insiste en la estructura cerrada y circular (Baquero 1995:306) de esta narración y en el paralelismo de estos dos bloques narrativos. La víctima, ya en libertad, debe pasar aún por otra prueba. Tiene que darse a conocer ante personas susceptibles de ayudarla.

En cambio en *El zulo...*, se produce una liberación por parte de la guardia civil. La familia pacta con la terrorista arrepentida el modo de rescate y su futuro. Una grúa derrumba el edificio en el que se encuentra encerrado el empresario. El derrumbamiento hace huir a los terroristas sin que caigan en manos de las fuerzas de seguridad. En este caso, la lógica terrorista no vence, sino que lo hace el factor humano que tiende al bien.

El análisis de estos motivos repetidos con tanta regularidad en ficciones sobre secuestros muestra que son unidades constantes independientemente del género literario utilizado, narrativo o dramático. En nuestro corpus, la diferencia estriba en las relaciones entre víctima y terroristas. En las novelas, la interacción entre ambos es parte importante del hilo argumental de la narración, mientras que, en *Zulo*, la fuerza dramática resulta precisamente de haberla suprimido y de poner frente al público a un hombre solo en su secuestro.

El secuestrado vive dos temporalidades distintas. Por un lado la de sus experiencias mentales -recuerdo y análisis de su pasado- y por otro la del presente del secuestro. Entre el rapto y la liberación, se producen acontecimientos que estructuran la narración y la dotan de progresión. Así, aunque las historias sobre secuestros son diferentes, se puede proceder a una tipificación, dada la uniformidad de ciertas unidades.

a) La estrategia para mejorar las condiciones de vida.

Una vez que el secuestrado asume que se encuentra instalado durablemente en un espacio diminuto y en un tiempo indefinido y que debe sobrevivir, procede a la petición de libros (como en *Lectura...* y en *Una belleza...*), cuadernos y lápices (como en *Una belleza...* y en *El zulo*) prensa y pinturas (como en *El zulo...*) con el objetivo de llenar ese tiempo. Se trata de poner en marcha una actividad intelectual y creativa que complementa su actividad física. En *Lectura...*, el secuestrado posee tal fortaleza que impone a los terroristas el título del libro, señala la incongruencia que supone que ellos como seguidores de Marx no lo hayan leído y provoca su lectura. En *Una belleza...*, los terroristas escogen *Cien años de soledad* sin preocuparse del impacto psicológico del título en la víctima.

En *Zulo*, la palabra del personaje lo ocupa todo. El personaje carece de esos asideros así que el público asiste a su degradación física y mental. Al inicio de su cautiverio, la víctima se marca como disciplina el no pensar. Se disocian bien palabra y pensamiento. Los pensamientos se oyen primero en voz en *off* (escenas 5,6) y dan paso después a la palabra (escena 16). Ante los primeros signos de debilidad se impone una disciplina mental: el recordar (escena 19). La frontera entre el hablar y el pensar se vuelve porosa, confusa. En los últimos momentos, la ausencia de pensamiento es fruto del agotamiento (escena 29). Confunde sueños y realidad. En los momentos de entereza narra lo soñado e indaga sobre su significado. En cambio, en los momentos de desgaste, cuando está despierto, prolonga lo soñado, como si el sueño se desbordara e invadiera lo real (escena 28). Esta mezcla de planos le impide determinar si su mente se encuentra en el ámbito

de la realidad onírica o en la realidad de la vigilia (escena 28).

b) Momentos de complicidad con los terroristas

La creación genera complicidad e intercambio con los terroristas. Contrastan los momentos en los que se proporciona la comida a la víctima, que en general son parcos en palabras, con los que se suscitan al leer los escritos o al contemplar los dibujos. El juego contribuye tanto a la comunicación como a la mejora progresiva de las condiciones de vida. En *Una belleza...* permite establecer un pacto de lectura entre secuestrado y guardián. En *El zulo...*, los guardianes exigen jugar a las cartas para hacer llevaderas sus horas de custodia.

c) Momentos de tensión

Los momentos de calma alternan con los de tensión. En *Lectura...*, donde se narra un secuestro de breve duración, el tiempo del secuestro es perturbado primero por las fuerzas del orden que merodean por el lugar para rescatar al secuestrado, después por la trama y ejecución del plan de fuga de la víctima. La juventud y pericia en la lucha de los terroristas abortan el intento.

En *Zulo* se dan también estas dos secuencias. El secuestrado grita cuando oye ruidos que interpreta como la presencia de la Guardia Civil. En un momento de vigor físico (escena 27), idea un plan para fugarse. Estos planes de fuga son la actividad intelectual equivalente a las rememoraciones y evocaciones. Tienden al futuro, a la acción, y ponen de manifiesto el espíritu de lucha y el instinto de supervivencia de la víctima que se hace cargo de su destino.

En *Una belleza...*, donde se narra un secuestro de cuatro meses de duración, se producen igualmente dos episodios de tensión que estructuran el tiempo del encierro. El primero, al cabo de cien días, es el robo del cuaderno en el que el periodista consigna sus recuerdos. Su devolución, en el capítulo nueve, crea una relación más favorable con el secuestrador: comida, juego de cartas y pacto de lectura. Posteriormente, se rompe esa frágil complicidad por el cambio de guardián que lo castiga sin comer. El reencuentro con su guardián habitual degenera en un momento de tensión que se salda con un disparo al aire. El incidente da lugar a una explicación sobre el deber de matar que no entiende de complicidades entre jugadores de cartas:

“-¿Serías capaz de matar a un compañero de tute?

-Crees que no [...]

-No, creo que no me matarías.[...]

-Estás muy equivocado. Te mataría sin pestañear. Yo sé lo que es matar a un hombre. Lo he hecho muchas veces. Es mi deber y no me da miedo hacerlo. He matado policías. He matado militares. Y políticos que se creían muy importantes. Y algunos listillos como tú.” (Fajardo, 2001, 257)

Los momentos de complicidad y de tensión se acumulan en un secuestro prolongado como en *El Zulo...* Al tira y afloja de las negociaciones entre terroristas y familia se añaden las relaciones entre policía y terroristas. Se pueden distinguir dos grandes bloques en esta narración. En la primera mitad del secuestro, en los primeros 130 días, se sientan las bases de la negociación. El secuestrado se niega a firmar un manifiesto

que reivindica la ideología de la banda. Tras las represalias que sufre, pone las bases de la negociación. Aprovecha la baja que sufren los terroristas para reducir el precio del rescate y para sobornar al etarra que identifica como un empleado de su fábrica. El estancamiento de las negociaciones y otra baja más le hacen reconducir las negociaciones delegándolas en su abogado. Llega a proponer que una parte del precio se abone en especies: en pisos. Su precaria salud motiva la salida del zulo por vez primera. Se acuerda que mejoren sus condiciones de vida: salida a la sala de los guardianes, televisión, prensa...

La segunda parte del secuestro se inicia con las dudas de una de sus guardianas. Paralelamente el secuestrado confía a su hijo su falta de aguante. Durante este tiempo, se suceden las promesas de liberación siempre retardadas. Las bajas terroristas tensan tanto el ambiente que los etarras llegan a encañonarlo. Lo trasladan a una casa de campo donde puede recomponer su maltrecho estado físico. Como en la primera parte, propone a su guardiana favorita una fuga conjunta. Acto seguido, ella lo encañona. Ante la negativa del gobierno al chantaje, los terroristas exigen que firme su sentencia de muerte. Tras este episodio, se produce el laborioso rescate en dos fases: primero, el derrumbamiento del edificio y después su extracción de los escombros.

En los relatos de un secuestro corto, los incidentes se limitan a dos y alternan con momentos de cierta calma. En cambio, en la narración de un secuestro largo, esta alternancia se mantiene, pero se multiplican las situaciones de tensión y violencia física.

Los elementos analizados hasta ahora son en cierto modo fijos, pese a sus variantes. Estas variantes no constituyen por sí solas la originalidad de las obras. Debemos buscarla en las estructuras narrativas en las que se insertan. Por lo que respecta a las novelas, existen dos tipos de macro estructuras. Por un lado, la estructura lineal que marca la progresión cronológica del encierro y por otro la que rompe la disposición lineal.

El zulo se divide en 21 capítulos titulados con cifras que computan con precisión el tiempo transcurrido. Se divide en dos partes, una en la que se cuentan sólo los días y otra en la que se incluye el cómputo con la apropiación del espacio: en mi zulo. Se inicia al tercer día de un secuestro que dura 265 días y que se comprende entre los meses de febrero a octubre. Alternan bloques de tres capítulos que computan diez días con otras series de tres o cuatro capítulos que computan veinte días. Un epílogo con el secuestrado ya en libertad cierra el relato. Esta estructura cronológica lineal pone de manifiesto el desgaste físico, mental y moral de un hombre sometido a un largo periodo de cautividad.

El desarrollo del relato se produce en función de la negociación entre familia y terroristas y de las condiciones políticas. En el epílogo, el protagonista se enfrenta a la rutina de su libertad. En ella conoce la verdad sobre su liberación, conoce el rostro de la terrorista que la facilita y toma la decisión de escribir la experiencia extraordinaria de su secuestro. Escribir "esta historia" significa que incumple su promesa. El hecho de escribir plantea problemas de voz narrativa. Dos posibilidades se ofrecen al lector para identificar al narrador del relato. O bien un narrador en tercera persona dice que Santitos hacía esto: "escribir esta historia", y entonces el lector parece no tener acceso a lo escrito, o bien el yo del narrador se ha enmascarado en una tercera persona narrativa durante todo el relato y el relato coincide con lo que está leyendo el lector.

La estructura de *Una belleza...*, relatada en primera persona, es circular: finaliza con la repetición del íncipit. El texto que llega al lector es el del presente de la escritura,

ubicado en París dos años después de la liberación. Este texto contiene además los pasajes autobiográficos del cuaderno amarillo que el secuestrado escribía durante su cautividad. Tres tiempos se entrecruzan: el presente de la escritura, el pasado del secuestro en el zulo y el pasado de la vida anterior en libertad. ¿Puede considerarse *Una belleza...* como novela autógena (Kellman 1980), dado que el protagonista-escritor está escribiendo el texto que el lector lee? Este protagonista-escritor no se interroga abiertamente sobre el proceso de construcción de su texto puesto que su objetivo es dar testimonio de su experiencia de secuestro que no presenta como ficticia ni como materia de ficción.

La complejidad formal no acaba aquí. La víctima se imponía el ejercicio mental del recuerdo y el ejercicio físico del paseo como autodisciplina para conservar la cordura. El texto final se estructura en trece capítulos. Los pares corresponden a seis paseos que se abren al pasado recordado mientras que los restantes impares se dedican a contar la experiencia del día a día de la cautividad con sus peripecias y las relaciones con los secuestradores.

En las narraciones, los secuestros se asimilan a un secuestro mítico, definido por los psicoanalistas como "un desplazamiento provocado [por un dios o un humano] que envía al sujeto al otro mundo" (Boccaro, 2004, 172). Por supuesto, esa mitificación del tiempo y del espacio se da en *Una belleza...* El secuestrado se considera como un muerto viviente en el infierno custodiado por demonios. La estructura de la narración total del secuestro hace referencia al primer canto de la *Divina comedia* de Dante Alighieri, *El Infierno*. No sólo es una referencia intertextual de la que se toma incluso la justificación de la escritura (Alighieri 2004, 816-820, vol. I), sino que se produce una inversión de la estructura de *El infierno*. Dante se encuentra en un bosque oscuro, alegoría del pecado, del que quiere salir para alcanzar una colina iluminada por el sol. Para ello, Virgilio le guía en su recorrido a través del infierno. Este tiene forma de cono invertido o embudo, cuenta con nueve círculos y llega al centro de la tierra donde está sepultado Lucifer. En *Una belleza...*, el secuestrado se halla en un zulo que es asimilado a la vida de ultratumba. El primer capítulo hace alusión al noveno círculo. En este círculo, en la obra de Dante, se encontraban los traidores a la patria. Al periodista se le secuestra por ser considerado traidor a la hipotética patria vasca. En el capítulo cinco se hace alusión al segundo círculo dantesco donde están condenados los lujuriosos. Como Dante, el secuestrado está aquejado del pecado de lujuria y cuenta sus experiencias sexuales, relaciones e infidelidades en su vida de hombre libre. El capítulo nueve se titula "Las fauces de Aqueronte". En la divina comedia, Aqueronte se encuentra en el borde del infierno, en el ante-infierno. Esta disposición indica que, al contrario del viaje descendente de Dante, el del secuestrado es ascendente. Lo que se confirma en el capítulo trece titulado "En el bosque". El bosque constituía en la divina comedia el punto de arranque del viaje hacia las profundidades del infierno y era el símbolo del pecado y la culpa. En *Una belleza...*, el bosque es el punto de llegada del infierno del secuestro. Al periodista se le libera en el bosque de Oma. El bosque es, además de un referente geográfico real, el símbolo opuesto al de la obra medieval: la libertad y metamorfosis del secuestrado.

En *Lectura...* la narración lineal del secuestro está fragmentada. A la historia del secuestro del industrial vasco y su posterior liberación y venganza se le dedican once secuencias separadas de otras por una página en blanco. El resto de la materia narrativa corresponde a numerosas narraciones o comentarios, nominales o anónimos, que un periodista recoge a propósito del suceso. El conjunto aparece como un gran fresco social.

Presenta una visión poliédrica gracias a las múltiples perspectivas que se ofrecen sobre el secuestrado, la empresa y el pasado.

En la obra dramática el personaje está en su secuestro, lo vive y lo muere. Treinta y dos escenas componen la obra. Se ligan entre ellas mediante el paso del tiempo, que es un tiempo de espera. Los estragos mentales que el encierro y la soledad provocan en el personaje estructuran la pieza y marcan su progresión temporal y dramática. Existe una clara antítesis entre el vigor físico y mental de los primeros momentos del secuestro y la abulia, degradación mental y postración física del final. La monotonía en la que vive el secuestrado está salpicada de intervenciones sonoras que dan una orden de traslado que no se lleva a cabo (escenas 17, 31). El secuestrado acabará entendiendo que esa repetición, que él considera como una técnica de tortura más, forma parte de la logística con la que se gestionan el terror y la muerte. Deja de percibir ese reducto como un lugar aislado, excepcional. Comprende que es una unidad que forma parte de una serie que es un componente de un sistema subterráneo de internamiento a gran escala. Este sistema planificado de terror aplica una logística de tipo industrial. De la misma manera, al final de la pieza, el terror practicado en el País Vasco pierde su singularidad al ser presentado como un caso particular de un fenómeno global del que dan cuenta los medios de comunicación.

Como vemos la estructura marco es original en cada texto. Con ella y con las referencias intertextuales se rompe con lo esperable y se aumenta la gama de posibilidades para representar un secuestro. En *Lectura...* tenemos un fresco social, en *Una belleza...*, una estructura circular cuyo referente intertextual es *El Infierno* de Dante, mientras que *El zulo...* presenta una estructura lineal y cronológica rigurosa a modo de diario. Dentro de cada estructura se disponen tres ejes narrativos que cuentan con sus propios elementos fijos y con su propia progresión. En primer lugar, la historia del secuestro con sus unidades fijas: rapto o reconstrucción, liberación e identificación de los secuestradores, que a su vez se estructura como la resolución de un enigma en la novela policíaca. En segundo lugar, lo vivido con los secuestradores en el tiempo del secuestro. Por último, la historia de la metamorfosis interior del secuestrado, propiciada por la disciplina mental del recuerdo o del análisis, que se asimila temática y estructuralmente a la novela-aprendizaje.

Bibliografía

- Alighieri, D. (2004). *Obras Completas*, trad. Crespo A. Barcelona: Editorial Aguilar.
- Alonso Rey, M.D. (2007). La imagen del terrorista en la novela española actual. *Lectura y signo*, 2, 325-354.
- Alonso Rey, M.D. (2009). El arte de la memoria en una belleza convulsa de J.M. Fajardo. *Estudios humanísticos. Filología*, 31, 9-28.
- Alonso Rey, M. D. (2010). Enlèvement : narrateurs et lecteurs. En Dumas, C. & Fisbach, E. (Eds.), *Récits de prison et d'enfermement* (pp. 33-39). Angers : Presses de l'Université d'Angers.
- Aulestia, K. (2005). Historia general del terrorismo. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Baquero Goyanes, M. (1995). Estructuras de la novela actual. Madrid: Editorial Castalia.
- Barrena, K. (2004). Zulo, inédita.
- Boccaro, M. (2004). L'enlèvement au cœur du mythe. En Zafiroopoulos, M. & Boccaro,

- M. (Eds.), *Le mythe : pratiques, récits, théories*. Vol. 4 : Anthropologie et psychanalyse, Paris : Economica, Anthropos.
- Buesa, M. (2011). *Eta, s.a., el dinero que mueve el terrorismo y los costes que genera*. Barcelona: Planeta.
- Calleja, J.M. (1997). *Contra la barbarie*. Madrid: Temas de Hoy.
- Chaliand G. § Blin, A. (2004). *Histoire du terrorisme*. Paris : Bayard.
- Cuesta, C. (2000). *Contra el olvido*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Cohn, D. (1981). *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil, coll. Poétique.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire*. Paris: Editions du Seuil.
- Echeburúa, E. (2004). *Superar un trauma*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Fajardo, J.M. (2001). *Una belleza convulsa*. Barcelona: Ediciones B.
- Guerra Garrido, R. (1977). *Lectura insólita del capital*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Gurruchaga, C. § San Sebastián I. (2002). *El árbol y las nueces. La relación secreta entre ETA y el PNV*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Haasse-Dubosc, D. (1999). *Ravie et enlevée*. Paris : Albin Michel.
- Jouve, V.(1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kellman, S. (1980) *The self-begetting novel*. London: Macmillan Pres.
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil.
- Mannoni, P. (2004). *Les logiques du terrorisme*. Paris : In press éditions.
- Méheust, B. (2004). *Le mythe de l'enlèvement*. En Zafiroopoulos, M. § Boccara, M. *Le mythe : pratiques, récits, théories*. Vol. 4 : Anthropologie et psychanalyse, Paris : Economica, Anthropos.
- Thompson, S. (1989). *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington Indianapolis: Indiana University Press.
- Sarabia Heydrich, B. (1986). *El secuestro como tortura*. En *Escritos sobre la tolerancia: homenaje a Enrique Casas* (pp.217-234). Editorial Pablo Iglesias.
- Schmid, A.P. (1993) *Defining Terrorism: The Reponse Problem as a Definition problem*. En Schmid, A.P. § Crelinsten, R.D. (Eds), *Western Responses to Terrorism* (pp. 7-13). Londres: Frank Cass.
- Valles Calatrava, J. R. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada, Editorial.
- Villar Raso, M. (2010). *El zulo de los elegidos*. Girona: Editorial Quadrivium.
- Wardi, CH. (1986). *Le génocide dans la fiction romanesque*. Paris : Presses Universitaires de France, écriture.
- Wilkinson, P. (1986). *Terrorism and the Liberal State*. New York: University Press New York.