



**ENTRE MÁSCARAS Y CONFUSIONES: EL PROBLEMA DE LA BÚSQUEDA DE  
LA VERDAD EN LAS NOVELAS *PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO* Y *LOS  
IMPOSTORES* DE SANTIAGO GAMBOA**

**BLANCA LIDA MARINEZ BELANDIA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**2017**

**ENTRE MÁSCARAS Y CONFUSIONES: EL PROBLEMA DE LA BÚSQUEDA DE  
LA VERDAD EN LAS NOVELAS *PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO* Y *LOS  
IMPOSTORES* DE SANTIAGO GAMBOA**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR EL TÍTULO DE**

**MAESTRIA EN LITERATURA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
2017**

**BLANCA LIDA MARINEZ BELANDIA  
LUZ STELLA ANGARITA**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**RECTOR DE LA UNIVERSIDAD**  
JORGE HUMBERTO PELÁEZ PIEDRAHITA, S.J.

**VICERRECTORÍA ACADÉMICA**  
LUIS DAVID PRIETO MARTÍNEZ

**VICERRECTORÍA DEL MEDIO UNIVERSITARIO**  
LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J.

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

**DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA**  
JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

**DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO**  
LINA XIMENA AGUIRRE PRADA

## Agradecimientos

A Dios por ser quien me encamino e ilumino para superar cada uno de los obstáculos surgidos.

A mi madre porque cada día me incentivaba a seguir adelante

A mis hijos por el tiempo que deje de compartir con ellos

A mi mis hermanos por el apoyo incondicional

A mi directora de tesis, Luz Stella Angarita, por su inmensa comprensión e ingenio para poder desarrollar el análisis de la obra que escogí para mi trabajo

A Yeimy y Rocio por la grandiosa colaboración en regalarme su tiempo

A esa Bogotá Humana que se apropió de los sueños de los maestros en su interés de construir escuela a través de la formación de sus maestros.

## CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>9</b>
<b>MÁRGENES DE LA NARRATIVA DE SANTIAGO GAMBOA</b> .....	<b>14</b>
1.1 El relato policiaco: horizontes de un género .....	15
1.2 La narrativa de Santiago Gamboa: crisis de la novela actual .....	16
1.3 El problema de la verdad y la mentira en la narrativa de Santiago Gamboa.....	20
<b>LOS CAMINOS DE LA INTERPRETACIÓN LITERARIA: NOVELA Y HERMENÉUTICA</b> .....	<b>26</b>
2.1. La interpretación de una novela: cultura y sociedad .....	26
2.2. La hermenéutica: una herramienta de interpretación en literatura .....	28
2.3. Categorías de análisis interpretativo en la narrativa de Gamboa.....	30
<b>LA VERDAD, UNA CONSTRUCCIÓN SOCIAL PRODUCTO DE LA INVENCION HUMANA</b> .....	<b>33</b>
3.1 La búsqueda de la verdad como problema fundamental de la existencia humana .....	35
3.2 El crimen como ocultamiento de la verdad .....	43
3.3. La ciudad: el escenario narrativo propicio para un relato negro .....	50
<b>LA NARRATIVA DE GAMBOA: RASTROS AMBIGUOS Y CRÍMENES JUSTIFICADOS</b> .....	<b>57</b>
4.1. Víctor Silanpa, o el esclarecimiento de la verdad .....	58
4.2. Nelson Chouchén, la búsqueda del manuscrito oculto .....	69
4.3. El crimen, la verdad oculta como representación social .....	76
4.4. Ciudad y narrativa: espectros urbanos en dos novelas de Gamboa.....	83
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>91</b>

<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>96</b>
---	-----------

## INDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1. Modelo de análisis hermenéutico (Cárcomo, 2005)</i> .....	29
--	----

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Categorías de indagación</i> .....	31
--	----

## INTRODUCCIÓN

La narrativa de Santiago Gamboa es el centro de reflexión interpretativa desde donde se plantea la presente investigación. Su escritura representa para la literatura Colombiana un importante referente de la nueva expresión narrativa del siglo XXI. Santiago Gamboa, junto con autores como Héctor Abad, Fernando Vallejo, Laura Restrepo, Jorge Franco y Mario Mendoza, agregan nuevos tratamientos estéticos al relato colombiano y plantean una novelística donde la violencia urbana, la guerra, el sicariato, la crisis de los valores nacionales y la Colombia posmoderna socavan en la conducta y la condición de sus personajes.

La propuesta estética y literaria de Gamboa aborda las relaciones entre la soledad del hombre y la ciudad, el desplazamiento o movimiento continuo de los personajes como fuga, y el sexo como liberación y representación de la crudeza de la condición social que representa. Sin embargo, surge en la obra del autor un quinto elemento estético interesante de comprender: el sentido de la verdad y la mentira presentes en la condición de sus personajes.

La definición del tratamiento dado por sus personajes a la búsqueda de la verdad en el escenario perverso, caótico y agresivo de la ciudad de Gamboa es el objetivo de la presente investigación. Por lo tanto, se plantea como objetivo principal la posibilidad de comprender la incidencia que tiene la búsqueda de la verdad en los protagonistas de las novelas *Perder es cuestión de método* (1997) y *Los Impostores* (2001) de Santiago Gamboa. Esto con la intención de establecer una ruta de análisis que facilite el acercamiento a las novelas ya planteadas con la intención de elaborar una serie de constantes narrativas que se conviertan en categorías a la hora de dibujar de una manera más completa cuáles son las manifestaciones estéticas dentro de la narrativa de este autor colombiano. Santiago Gamboa hace parte de una nueva generación de escritores para quienes el realismo negro se ha convertido en un eje estructural, no sólo de sus relatos, sino de la visión de mundo que se construye dentro de los mismos, donde aparecen los

fantasmas más sórdidos de la sociedad colombiana, una sociedad enmarcada en la violencia y el lado macabro del alma humana.

Por otro lado, para facilitar esta tarea de comprensión se hace indispensable definir los escenarios narrativos en los cuales los personajes de las novelas de Santiago Gamboa enfrentan el problema de encontrar la verdad. Sin duda, los personajes de las novelas enfrentan con total convicción el hecho de desentrañar una verdad oscurecida por poderes que algunas veces están ajenos a su comprensión, por ello, detenerse para establecer mejor una serie de rasgos desde el espacio narrativo permitirá dar cuenta de la manera como el autor afronta el problema de la búsqueda de la verdad a través de las acciones particulares de los personajes como agentes activos frente a las situaciones desarrollada en cada una de las tramas de la novela, mostrando la ciudad como el escenario propicio para construir la imagen de un mundo devastado por la desolación y la ausencia, por la agonía y la frialdad.

Del mismo modo, al adentrarse un poco más en profundidad en el mundo construido por Gamboa, se delimita una intención de establecer la relación entre la verdad y la mentira en sus novelas como parte de la solución del enigma, característica propia de la novela policiaca. Esto parte como la comprensión de que los referentes de la novelística de Gamboa obedecen a las líneas generales del relato policiaco que hacen que un personaje se hunda en las zonas más macabras de la contemporaneidad en el afán de dilucidar una situación enigmática, un cruel asesinato y la desaparición de un manuscrito, en el caso particular de estas dos obras, ambas rodeadas por un aura de criminalidad.

Este estudio, como ya se ha dicho, toma como referente dos obras importantes del autor: la novela *Perder es cuestión de método* y *Los impostores*. En ellas se indaga por los escenarios narrativos en los cuales sus personajes se ven enfrentados a la búsqueda de la verdad; uno de los propósitos principales del presente análisis radica en el hecho de poder explicar la relación entre los personajes de las novelas de Santiago Gamboa con la mentira en tanto enmascaramiento de la verdad. Se parte de la noción fundacional del relato policiaco, el desciframiento de un enigma, para dar cuenta de la manera en que esta estructura base es desarrollada de una forma particular por el escritor colombiano.

Para tal fin, se exploran las relaciones tejidas entre la mentira y la verdad como elementos constitutivos del enigma. Así mismo se analiza la relación de los personajes con la mentira, éste último, como factor que enmascara la verdad de los hechos y situaciones enigmáticas dentro de la obra. Con base en lo anterior se reconoce como finalidad última la posibilidad de establecer la relación entre la verdad y la mentira en las novelas de Santiago Gamboa como parte de la solución del conflicto base, característica propia de la novela policiaca. Entendiendo que, en la novela de este tipo de género particular, la resolución del enigma aparece como una categoría narrativa que constituye de alguna manera al género como tal y le da un alto grado de significatividad narrativa.

En esta línea, la indagación y el análisis literario opta por una metodología de tipo cualitativo y de enfoque hermenéutico, lo cual permite abordar la obra literaria como universo de subjetividades (el autor, sus personajes y el lector) que co-existen en una constante re-significación del sentido de lo estético, lo narrativo, lo social y lo cultural. Por ende, se plantean una serie de preguntas que pueden motivar la reflexión y el análisis a partir del universo construido en la novela.

La primera de ellas tendría que ver con el hecho de analizar una serie determinada de problemáticas que giran alrededor de las obras seleccionadas, entre ellas, cabe destacar las preguntas sobre ¿Cuál es el tratamiento narrativo que Santiago Gamboa le da a los temas de la verdad y la mentira en sus novelas *Perder es cuestión de método* y *Los Impostores*? ¿De qué manera los personajes principales en la novela de Gamboa van a mostrar una necesidad insaciable por alcanzar la verdad? ¿Cuál es la imagen de la ciudad sobre la que se traza el mundo narrativo recreado por Gamboa? Y, finalmente, ¿cuál es la tendencia actual frente a la novela del género policiaco y cómo la adopción de esta estructura incide en las posibilidades narrativas de la novela en cuanto obra literaria?

El sentido de una novela es inacabado, dialéctico e impermanente; por lo tanto, la indagación sobre el tratamiento de la verdad y la mentira en las dos obras referidas de Gamboa no pretender dar finitud al entendimiento sobre éste aspecto de la estética narrativa del autor, sino dar apertura a la exploración de su diversidad estética.

En el primer Capítulo se hace una exposición sobre el problema investigativo que motiva las reflexiones y análisis presentados en este estudio: el tema de la búsqueda de la verdad dentro de la narrativa de Santiago Gamboa, en sus obras *Perder es cuestión de Método* y *Los impostores*. La literatura del autor, o por lo menos en lo que respecta a estas dos obras literarias, se enmarcan dentro de la narrativa del género policiaco, por lo que la indagación sobre la verdad y la mentira son el leitmotiv dentro de la secuencia de hechos y circunstancias vividas por sus personajes. La indagación sobre la verdad y la mentira se presentan en un escenario narrativo crítico, violento y caótico: la ciudad. Esta última es el centro fundamental de las tensiones, puesto que en la ciudad de Gamboa los personajes son devorados por sus manifestaciones violentas, su ritmo incesante y desgarrador y su heterogeneidad.

En el segundo capítulo, se aborda el corpus teórico desde donde se interpreta y entiende el problema investigativo de la indagación de la verdad y la mentira en las dos obras de Gamboa Señaladas. El interés por la verdad es una inquietud que precede incluso al origen de los géneros literarios y se ubica primero en la reflexión filosófica. Por esta razón, se explorará en primer lugar las relaciones existentes entre la poesía y la verdad, abordando el problema de la falsación en la poesía como también las posturas que atribuyen a la creación poética una función estética fundamental. Se aborda también el concepto de la mentira desde su dimensión filosófica, ética y estética. El problema del crimen como acción donde se oculta la verdad y prevalece la mentira también es objeto de exploración dentro del marco teórico. El ocultamiento de los hechos, la manipulación, la corrupción y la manipulación de la voluntad son elementos narrativos que ponen en crisis la búsqueda de la verdad, siendo estos fundamentales dentro de la novela del género policiaco o novela negra. Hacen parte también de la reflexión teórica presentada en éste capítulo el crimen y la ilegalidad en la nueva narrativa colombiana del presente siglo como también el imaginario de ciudad presente en las obras de Gamboa.

En el tercer capítulo se presenta la línea de indagación general utilizada para el desarrollo de la investigación. El enfoque hermenéutico es crucial para el análisis de la estética narrativa prevalente en la obra, por lo que el análisis contempla aspectos

importantes como la estructura narrativa, el contexto narrativo, la indagación de la verdad como hecho narrativo y la delimitación del género.

Producto de la formulación del problema, la construcción del marco de análisis y el diseño de la ruta interpretativa que permitirá trazar las líneas generales de la indagación, el cuarto capítulo presenta un discernimiento en torno a la narrativa de Santiago Gamboa y la incidencia de la búsqueda de la verdad en los protagonistas de las novelas *Perder es cuestión de método* y *Los impostores*. El análisis se divide en 4 momentos. Un primer momento analiza el papel de Víctor Silampa, personaje en *Perder es cuestión de método*, en el esclarecimiento de la verdad. En un segundo momento se analiza el papel de Nelson Chouchen, personaje en *Los impostores*, que se imbuye en la búsqueda de la verdad a través de una serie de circunstancias que apelan al recurso narrativo de la búsqueda de lo enigmático. En un tercer momento, los hallazgos profundizan en el crimen y la verdad oculta como representaciones sociales presentes en las dos obras. Por último, se abordará el fenómeno de la construcción narrativa de la ciudad en las dos obras de Gamboa. Al final, se presentan las principales conclusiones en relación a la investigación.

## CAPÍTULO I

### MÁRGENES DE LA NARRATIVA DE SANTIAGO GAMBOA

Una de las tendencias actuales de la novelística colombiana está relacionada con el tratamiento que se le da a la denominada novela policiaca o novela negra. El mundo urbano ha permitido la extensión y la exploración de nuevas formas de narrativas. Los escritores colombianos, hastiados ya de la literatura del realismo mágico, dirigen su mirada ahora a la cruda realidad sin aparatos ni ornamentos, una realidad sin magia que desprovee a los sujetos y los coloca en el desamparo trascendental donde deben asumir el peso de sus acciones.

Los bajos mundos, las calles, la noche, son los temas que van a reflejar y a tratar la nueva generación de escritores colombianos. La narrativa enfrenta, pues, una condición inherente a todo acto literario: el tratamiento de la verdad. Al concebirse como un acto de ficción puro, la literatura entra en choque directo con la realidad. La fabulación de historias enmarca el crudo contexto de la realidad nacional. El escritor es un artesano de historias en donde busca de manera constante reconciliar los antagonismos de su propia historia particular, enmarcados en los parámetros de la realidad oficial, la misma realidad lo ha llevado a situarse entre la frontera irreconocible de si lo narrado es, en esencia, correspondencia directa con el mundo real, o si es la derivación artificiosa de una serie de experiencias que lo distancian del complejo mundo de la realidad oficial.

La literatura de Santiago Gamboa (1965), es la obra de un escritor colombiano que dentro de su novelística trabaja el tema de la búsqueda de la verdad. En esta exploración, sus personajes de las novelas *Perder es cuestión de método* (1997) y *Los impostores* (2001), están en tensión permanente con relación a la dilucidación de los diferentes grados de la verdad. En algunos estudios analíticos de su obra se enmarca la narrativa del escritor, especialmente estas dos novelas, en el género policiaco. Las características de este género están relacionadas con una trama básica donde un personaje, generalmente un hombre, se enfrenta a partir de las armas de su intelecto ante la encrucijada de descifrar un enigma. Dicho enigma, puede obedecer a los móviles de un asesinato o el ocultamiento de una

verdad. En el tránsito narrativo el personaje logra o no resolver el acertijo que se cierne sobre él. Esta figura detectivesca en la literatura es una constante pues posibilita la ubicación del autor dentro de unos referentes estéticos de un género específico.

### **1.1 El relato policiaco: horizontes de un género**

La tradición de la novela negra o novela policiaca, como es bien sabido, tiene sus orígenes en la *short story* norteamericana, especialmente en la figura del escritor estadounidense Edgar Allan Poe. Este autor crea la figura del detective que enfrenta situaciones escabrosas, a las cuales logra dar solución después de un análisis lógico para alcanzar los límites de la inteligencia. Pronto, la acogida de este formato narrativo encuentra múltiples exponentes, sobre todo, en la literatura inglesa. Escritores como Dashiell Hammet, Raymond Chandler, Agatha Christie, Sir Arthur Conan Doyle, Jorge Luis Borges, Umberto Eco, entre otros, dan fuerza a una literatura donde se exponen los bajos mundos de las ciudades occidentales, ciudades cosmopolitas, donde los hombres son devorados por las masas de asfalto que se elevan ante ellos en lugar de las deidades de épocas anteriores.

Esta tradición literaria ha tenido acogida entre los lectores por las encrucijadas que enfrentan los personajes para llegar a la disolución del conflicto central. Sin embargo, su tradición en Colombia no ha sido bastante fuerte. En efecto, después de la apoteosis de la novela del realismo mágico, la literatura Colombiana dio cuenta de la llamada “época de la violencia”, literatura que intentaba, a partir de un compromiso muy claro con la realidad social vivida por el escritor, profundizar en la aguda crisis del conflicto colombiano. Esta literatura produjo bastas obras en donde los referentes de la violencia bipartidista eran el eje central de la exploración de los autores pos boom, creando una serie de novelas donde los traumatismos de la violencia y las heridas que este exceso dejó en el imaginario colectivo fue la materia prima con los cuales se construyeron diversas propuestas narrativas.

En una etapa posterior, los escenarios de la violencia se concentraron en la ciudad. Las mafias del narcotráfico inundaron todos los sectores de la vida social y la literatura

producida durante los años noventa centró su atención en una figura que caracterizó en buena medida la crisis social producida por la guerra: el sicario. Es así, como algunos autores hablan de la novela *sicaresca* (Bouvet, 2015), o novela donde el sicario es el protagonista principal. Este referente de la cultura popular da cuenta de la poca protección social y de las dimensiones humanas del conflicto en Colombia, ya que de alguna manera es resultado de un complejo proceso de descomposición social, de falta de educación y de oportunidades laborales, sumados al encanto producido por el dinero fácil durante los años del narcoterrorismo o violencia derivada de los conflictos por el control de las rutas del narcotráfico en Colombia; este espacio tuvo en la ciudad un auge insospechado en la medida en que se convertía el espacio urbano en el lugar predilecto por los cabecillas de la mafia para camuflar sus acciones bajo la fachada de negocios aparentemente legales, los cuales buscaban limpiar los dineros producto de las actividades ilícitas.

## **1.2 La narrativa de Santiago Gamboa: crisis de la novela actual**

Es en el marco de esta tensión política donde surge la obra narrativa de Santiago Gamboa quien, en sus novelas ya referidas, da cuenta de los sutiles movimientos que operan en el nivel de la criminalidad, de las desapariciones, de los asesinatos selectivos, de las sentencias extrajudiciales. En el vértice de esta problemática, sin duda, la literatura Colombiana busca liberarse del peso del realismo mágico para apuntar hacia nuevas direcciones narrativas con la intención de dar cuenta de la complejidad de los fenómenos sociales que los personajes debían vivenciar en su nuevo espacio vital: la ciudad.

Los estudios sobre la novelística de Santiago Gamboa forman parte del aparato cultural que constituye el corpus de la literatura nacional. Su obra se comienza a publicar en la década de los noventa. Época en la que estaba en boga el fenómeno literario definido por Bouvet (2015) como la *sicaresca*, o literatura encargada de retomar la figura del sicario en Colombia. Esta figura está caracterizada por la de un hombre humilde, carente de oportunidades en la estructura social y termina asesinando por plata. En dicha tradición se instalan autores como el mismo Gamboa, Abad Faciolince (1958), Jorge Franco (1962), Mario Mendoza (1964) y el padre del género, Fernando Vallejo (1942) con su novela *La*

*virgen de los sicarios* (1994). Pese a esta condición, la novelística de Gamboa, obra literaria que surge en el exilio voluntario del autor, tiene unos matices muy particulares, los cuales la sitúan en un ángulo equidistante del trabajo desarrollado por sus compatriotas, más fieles al relato sicarresco, en tanto permanecen firmes a los ejes del género, apegados a ellos por encima incluso del ejercicio creativo realizado por el propio Gamboa.

De acuerdo con Bermúdez (2013), quien en su estudio determina una transición dentro de la literatura colombiana de la crisis de la novela hacia un escenario donde se configura una novela en crisis, resulta evidente en la obra de Faciolince el señalamiento del conflicto como un problema de la memoria histórica, instituida con los discursos que definen el comportamiento de la sociedad colombiana. De acuerdo con este autor, esta situación se encuentra trazada con singular claridad en su novela *El olvido que seremos* (2005). Frente a la obra de Franco, Mendoza y Gamboa, suele distinguir el desencanto como característica particular de estos autores. En el caso específico de Gamboa señala una “...visión de la literatura... universalista. El carácter cosmopolita de su obra se funda en la idea de que la literatura debe traer noticias de otros mundos, tanto más si se tiene en cuenta que ser colombiano es un estigma que cierra fronteras” (p. 259). Con lo cual es posible afirmar una visión exógena en su obra, debido a que es un escritor cuyo trabajo se da desde el exilio, esto sin duda le permite una visión externa de los traumatismos que afectan a la sociedad colombiana, sociedad retratada en sus obras desde el ángulo de lo oscuro dando nacimiento a una nueva manera de entender la novela negra.

Desde otra perspectiva, Osorio (2007) aborda la relación entre cine y literatura, a partir de la adaptación cinematográfica de la novela *Perder es cuestión de método*, llevada a la pantalla grande por el director Sergio Cabrera en un filme homónimo. Osorio interpreta en este dialogismo entre las dos versiones de la historia una tendencia de mostrar la sociedad colombiana en su íntimo vínculo con el crimen y la corrupción ya que, según su punto de vista “se subraya el aspecto social del crimen, al mismo tiempo que se denuncia a la sociedad por sus organizaciones policíacas corruptas o incapaces de resolver los crímenes” (p. 64). Este aspecto resulta central en la intención de comprender la manera cómo opera la búsqueda de la verdad como motivación central de los personajes, al no

encontrar en las instituciones gubernamentales la posibilidad de hallar respuestas a las situaciones que afecta el espacio vital de cada uno de ellos.

Uno de los trabajos de investigación más importantes en la comprensión de este marco de interpretación construido alrededor de la obra de Gamboa, está relacionado con el trabajo adelantado por García (2003), pues como tesis central de su disertación se encuentra el análisis de la narrativa colombiana dentro de los parámetros de una literatura tanática, cuyos escenarios de acción ocurren entre la muerte y la esquizofrenia obsesiva de sus personajes, estos buscan darle solución a un enigma el cual muchas veces queda inconcluso, sin respuesta. Desde su perspectiva interpretativa, esta tendencia de la literatura contemporánea en Colombia se manifiesta con mayor fuerza en la narrativa, donde se ponen en tensión las crisis de la sociedad al ser incapaz de resolver por el mar de egoísmo donde nadan sus principales actores. La dimensión tanática de la narrativa contemporánea, hace que la novelística colombiana entre en un laberinto de perdición social, donde la temática se aborda con un tono desesperanzador y crítico frente a las dimensiones humanas, pues estas afectan de manera directa a los sujetos que viven en Colombia.

Por otra parte, el ejercicio de interpretación que realiza Ardila (2003) asume la narrativa de Gamboa como un juego de la escritura, a partir del cual el autor, partiendo de la estructura narrativa, logra dar cuenta de la conjunción que se establece entre la búsqueda continua de la verdad en la novela *Los impostores*, y la forma como este afán por esclarecer los hechos ha caracterizado varios y diversos espacios sociales en Colombia. Es decir, ante el número de situaciones que quedan en la penumbra, remolcadas hacia el olvido por la historia, los impostores somos todos los colombianos, los cuales de alguna forma perdemos el sentido de lo verdadero, de lo real, oscurecidos por agentes cuyo poder supera las posibilidades de acción de los individuos particulares e infrahistóricos, los cuales no forman parte de la realidad oficial relegándose, por lo tanto, a la clandestinidad.

En el estudio de García-Herreros (2010) se rescata la imagen de la ciudad como un escenario donde se hace un lugar crítico siempre constante en su narrativa. Esta misma ciudad se convierte en ese espacio real pero intangible, más aún, inaprehensible; allí los personajes deambulan por una serie de situaciones que los expone de tal manera que siempre se hace evidente su fragilidad. Siguiendo esta perspectiva, el espacio de la ciudad

le atribuye una atmósfera kafkiana a las acciones realizadas por los personajes “De esta manera, la ciudad se vuelve escenario del recorrido y, al mismo tiempo, metáfora de la conciencia del caminante que habla de ella” (p.633), mostrando con esto una conexión paradigmática entre la ciudad como espacio narrativo vital y la dimensión psicológica de los personajes que la habitan y viven dentro de ella. De igual forma, señala la existencia de una consciencia crítica frente a la criminalidad, la cual se apodera de las conductas de los distintos personajes. Estos aparecen en su obra bajo la imagen de individuos conflictivos e inestables.

Por otro lado, frente al análisis que se deriva de la novela *Perder es cuestión de método*, Quesada (2010), se identifican como condiciones que permiten establecer una relación entre el género policíaco y detectivesco con esta obra del autor; dicha una conexión entre la tradición de la novela negra se da a partir de la hipertextualidad y de la parodia del género. Para ello, se vale de trazar un recorrido entre las características fundamentales las cuales definen este género en la literatura universal y la manera como desde la ironía y la parodia, Gamboa asume la estructura de la novela policíaca. Para esta autora, es importante establecer cuáles conexiones resultan relevantes entre la parodia y sus estrategias retóricas al interior de la novela; ella las define, basada en Genette, como la diégesis de la novela, es decir, el relato mismo. Destaca también la pragmática de esta parodia y busca la forma de dejar claro cómo opera al interior del relato. Finalmente, para concluir su análisis elabora una visión de la manera cómo Gamboa utiliza la tradición del género que trabaja, para componer una novela en donde la condición existencial es definida a partir de una relación con un cierto tipo de verdad, la cual no satisface al sujeto, propiciando con ello un encuentro con una respuesta al enigma de una forma muy similar a como ocurre en la novelas canónicas que son las máximas exponentes del género.

Para terminar, es pertinente hablar de Pöppel quien sin duda no escatima esfuerzos en valerse de la sociología para indagar por el universo de ficción recreado en la obra de Gamboa y relacionarlo con la obra novelística de otro autor colombiano, quien también explora el género, el escritor colombiano Gonzalo España. En su disertación habla de dos fuerzas narrativas que hacen colisión en la obra de estos dos narradores colombianos, él las llama las fuerzas centrípetas, en el caso de Gamboa, y centrífugas, en el caso de España.

Para este autor, las fuerzas significativas en las novelas de Gamboa se dirigen hacia afuera, en tanto los personajes inician una búsqueda exterior de las condiciones que los animan a buscar la verdad por encima del que sea y a costa de toda restricción. Es por ello que se permite distinguir entre estos dos fenómenos simbólicos, al darle un tratamiento singularmente diferente a dos temáticas, aunque las dos estén muy cercanas.

### **1.3 El problema de la verdad y la mentira en la narrativa de Santiago Gamboa**

La narrativa colombiana ha sido escenario de una tensión permanente entre el conflicto social y las encrucijadas que definen su relación con la realidad. El tratamiento de la realidad siempre ha sido un tema referente al hacer parte del análisis literario. Mario Vargas Llosa (2007) propone un análisis sobre la relación entre la verdad y la mentira como dicotomía fundacional de la ficción literaria. El escritor es un fabulador de la realidad, es un artesano de historias, en otras palabras, es un mentiroso por excelencia; sin embargo, en este tejido que realiza alrededor del enmascaramiento de la verdad, agudiza con profundidad las conexiones entre lo verdadero y su opuesto, la falsedad. En términos de este autor:

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho. (p.16)

Es posible identificar la manera cómo la verdad y la mentira forman parte de la condición humana. La existencia oscila entre la insatisfacción absoluta de lo que se tiene y

el deseo infinito de lo que nunca se va a poseer. Para aliviar esta crisis fundamental del ser humano, surge la literatura como catalizador de las frustraciones más profundas de cada persona. La literatura le brinda la posibilidad a cada uno de los lectores de adentrarse en un mundo imaginario que lo interpola por fuera del mundo real. He ahí la primera negación. La literatura surge como una negación de la realidad. Pero el artificio literario se basa en la simulación de esta realidad. En la recreación de su apariencia. La novela triunfa en tanto apariencia de la verdad. Es así como un relato literario asume como referente la realidad pero se encarga de su recreación, de una minuciosa y muy sutil elaboración de la falsedad, del enmascaramiento de una verdad.

En este orden de ideas, el género policiaco ha conferido una serie muy amplia de posibilidades narrativas donde los escritores pueden explorar los matices más intrincados de esta ambigüedad. Al ser característico de este tipo de literatura el hallazgo de una verdad, el desenmascaramiento de un secreto o una información oculta, es clave comprender que esta temática se incrusta en una larga tradición que viene aparecer de manera relativamente reciente en el escenario de la literatura colombiana. Es así como para Ardila (2003), en la novela *Los impostores*, puede reflejarse con cierta claridad esta condición:

No obstante, la tentación de enmarcar a *Los impostores* es un género particular, el lector se encuentra ante una trama que lo conduce a pensar que basta con seguir el hilo de los acontecimientos, como en toda buena novela policíaca, para comprender cabalmente el sentido de la narración, pero de manera implícita la novela se perfila de tal forma que se convierte en imaginaria de sí misma, es decir, se imposita, en una suerte de doble que “juega” a fusionar, de un lado, el tema del misterio a resolver con la reflexión sobre la literatura misma; y, de otro, a construir una ficción —resurgimiento de un conflicto religioso— sobre la base de un acontecimiento histórico —la guerra de los Bóxers, en China, a principios del siglo XX—, haciendo de él un texto que no se conforma únicamente con lo policíaco (p. 122).

Desde la perspectiva del acto de lo que significa impostar como una condición fundamental en la narrativa de Gamboa. En el afán de dar un hálito de veracidad a la

ficción principal, el autor decide implementar un trasfondo histórico que le permite al lector perderse en el juego de los avatares de la historia. Los impostores de la novela van tras la búsqueda de un manuscrito antiguo, en búsqueda de una verdad. Y en este juego la verdad y la mentira se funden en un juego dialógico desde el cual aparecen sobre el escenario las más complejas y agudas tensiones presentes en la condición humana, la frustración, la insatisfacción con la propia vida, la verdad irrecuperable, la falsedad, las medias verdades y el manejo de la información que aparece con cada mentira.

Los impostores se constituyen entonces como una metáfora de las obsesiones humanas. Cada uno de los personajes persigue a su propia manera esa verdad resbaladiza, huidiza, la cual se escapa entre los tejidos más intrincados de la historia. La ambientación de la novela favorece de una manera definitiva la manera cómo se van a propiciar las acciones al definir el desarrollo de la trama. Los protagonistas se sumergen en un velo de incertidumbre, ellos logran hacer a lo largo de la novela una reflexión sobre las búsquedas incesantes del alma y su más trascendental vaguedad. Las oscilaciones que operan a nivel de la consciencia de los personajes, la forma casi obsesiva como se involucran con la resolución del enigma, apuntan no sólo a la constitución de un relato policiaco sino que involucran también aspectos poco tratados de la naturaleza humana dentro de la novelística colombiana, aspectos tales como la obsesión, como el desenmascaramiento de las conveniencias ajenas, el encuentro fortuito con una pista que define el rumbo de la historia, hacen parte de la manera como Gamboa confiere un nivel de exposición de la condición humana, dirigiéndose a un terreno más allá del relato como tal y habla de su manera particular de definir desde el exilio cuáles son los referentes culturales constitutivos de la sensibilidad en las acciones de sus personajes.

Esta categoría alcanza para Vargas Llosa (2007) altos niveles de significación. Ya se dijo que todo acto de ficción literaria es, en el fondo, un artilugio en el cual descansa la verdad como un velo, como un telón de fondo sobre el que se dibuja la fábula principal de una novela, de una historia que se quiere contar. Él va más allá. No contento con situar la falsación de la verdad como la génesis de lo literario, considera a esta actitud como parte de la misma condición del ser humano:

Los hombres no viven sólo de verdades; también les hacen falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que les imponen; las que se presentan como lo que son, no las contrabandeadas con el ropaje de la historia. La ficción enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos alcanzar. (p. 31)

Pareciera ser el caso de la novela de Gamboa. La historia es el pretexto ideal para rodear a sus personajes de un suelo estético que les permite transitar entre las confusiones del ser humano. Las mentiras forman parte de los discursos humanos. Se ha considerado incluso, de acuerdo con la tradición cultural, que “la mentira es un arte”. Como toda invención discursiva la mentira puede pasar como parte del juego de la argumentación. El sofisma de la vida humana no se satisface con la ficción literaria. La mentira, de acuerdo con Vargas Llosa, se convierte en la invención por excelencia de los hombres, en el mayor reflejo de su inconformismo con la existencia. Detrás de toda mentira, hay una profunda verdad, la insatisfacción del hombre con el mundo que le rodea. Herederos de la tradición del Modernismo, los personajes de Gamboa van a sentir el deseo de evadirse de la realidad, de su tiempo y de su época. El manuscrito perdido es tan sólo la excusa, el viaje hacia la perdición, hacia el desvalimiento ante su presente histórico, es su objetivo primordial.

En la novela *Perder es cuestión de método* (Gamboa, 1997) esta realidad es confrontada con el escenario de la urbe colombiana, de la ciudad conflictiva y crítica por antonomasia, de la ciudad capital. Rodeado por burdeles, por crímenes macabros, el detective moderno, vinculado con el periodismo, va a darse cuenta cómo el mundo se ha descompuesto llegando a un estado de irreparable putrefacción. No le es ajena esta realidad. La ciudad ha carcomido hasta los rasgos más íntimos de su propia condición. Ha penetrado en sus fibras, le ha arrebatado las esperanzas del amor. Envuelto en un mundo de drogas, alcoholismo y prostitución, los personajes giran en torno a un eje definido por la manera muy particular de la falsedad y la mentira: la corrupción. Este fenómeno desata las articulaciones del relato y hace que se ahonde en una problemática al tocar las esferas del poder en todas sus dimensiones y niveles. Sólo se puede ser pasivo frente a esta realidad.

Así lo entiende Quesada (2010) en la medida en que atribuye cualidades críticas a la estructura narrativa dinamizadas por Gamboa dentro de su obra:

La crítica de la corrupción, la denuncia de las diversas lacras que depravan la sociedad y el develamiento del caos social son ingredientes comunes de la novela negra que arranca de Hammett y Chandler. En *Perder* es cuestión de método queda al descubierto lo fácilmente que el ser humano sucumbe ante el soborno o el chantaje, en sociedades que funcionan a golpe de talonario. Los sobornos se producen en todos los niveles: desde las altas instancias hasta los bajos fondos, desde los cargos municipales hasta el más insignificante funcionario o el portero de la discoteca, todos se humillan ante el oro (p. 7).

La codificación que opera en torno a la disyuntiva del poder es escalofriante. Los sujetos se rinden con pleitesía en el microcosmos del delito suburbano. En un mundo creador de sus propias leyes, donde los hombres deben ceder ante los vicios deleitables de la traición y de la conveniencia, con el más profundo descaro se dirigen hacia los sortilegios del poder. El dinero, su posesión y sus transacciones hacen que cada uno de ellos se detenga y obre de una manera diferente a la correcta. La moral imperante es la del orden establecido por el dinero. La médula ósea de la sociedad representada por Gamboa está contaminada desde su propia génesis. El amor se compra, el coito es tasado en transacciones. Se define por dinero incluso hasta el éxtasis producido durante la felación. Los vapores del placer inundan los cuartos y escurren las sábanas donde se pasa la noche esperando un amanecer que perpetúa el círculo vicioso, dando la estocada definitiva al ser humano fascinado con una realidad mágica cuya elaboración parece cada vez más lejana en el tiempo.

Lejos de la tradición garciamarquesiana, los relatos suburbanos de la novela negra en Colombia permiten convertirse en vehículos de la más austera representación. Las crisis de la sociedad moderna no le permiten el deslinde de la imaginación que se permitía un par de décadas atrás y la cual fascinó al universo literario por los detalles tan precisos, diría cotidianos, de su elaboración. La tendencia contemporánea de la novela en Colombia refleja lo que en palabras de Bermúdez se ha definido como la *Novela en Crisis* (2013). Una novela propia de la literatura del agotamiento, de la confusión traída por la

exacerbación del espíritu posmoderno, desde cuyos ejes de construcción del sujeto es un escenario desesperanzador, donde se colinda con algo muy cercano a la descomposición de los valores tradicionales de la sociedad, ya que las esferas donde se mueven los personajes apuntan a un señalamiento de la crisis y de la inconformidad absoluta, donde la insatisfacción y el frenesí por el microcontrol del dinero deja expuesto al hombre a un espacio desde el cual se sedimenta en sí mismo su propio destierro definitivo.

### CAPÍTULO III

## LOS CAMINOS DE LA INTERPRETACIÓN LITERARIA: NOVELA Y HERMENÉUTICA

En el presente capítulo se presentará el modelo interpretativo utilizado para el desarrollo del análisis literario. Siendo el objetivo primordial del estudio la comprensión de la incidencia de la búsqueda de la verdad en los protagonistas de la novela *Perder es cuestión de método* y *Los impostores*, de Santiago Gamboa, se hace necesario especificar el tipo de investigación que orientó el estudio, las categorías de análisis que subyacen a todo el proceso de investigación y formulación de la propuesta y las fases o etapas que se cumplieron durante el estudio. Es a partir del diseño metodológico que los objetivos de investigación se especifican en acciones concretas que delimitan los procesos de interpretación, análisis y formulación.

### **3.1. La interpretación de una novela: cultura y sociedad**

En el campo de la investigación, co-existen diferentes caminos para comprender la realidad de un escenario social en particular. Tal y como lo refiere Monje (2011), la realidad se puede abordar desde dos paradigmas: el paradigma cualitativo y el cuantitativo. La distinción entre ambos paradigmas de investigación radica en la epistemología de sus fundamentos, las técnicas y los instrumentos utilizados para interpretar la realidad, los tipos de preguntas que el investigador se formula y las situaciones que pretende indagar.

En el caso concreto de la presente indagación, el paradigma utilizado para el desarrollo del estudio es el paradigma cualitativo. En palabras de Hernández et al. (2006), las construcciones cualitativas se caracterizan específicamente por conducirse en ambientes naturales, por sustraer de los datos múltiples significados susceptibles de interpretación, sin el rigor particular de la estadística y los estudios cuantitativos, el proceso de indagación es inductivo, recurrente, permite una profundización en el análisis de las variables, nutriendo

de múltiples significados al contexto y al problema analizado, como también valora los comportamientos y las formas en que interactúan el lenguaje, los sujetos y el conocimiento.

En el enfoque cualitativo existe un interés por el significado social de lo investigado, puesto que el saber y lo cognoscible resultan ser una interpretación y legitimación de lo percibido en el contexto social. Autores como Berger y Luckmann (1979, citado en Bonilla y Rodríguez, 1997) consideran que el tipo de conocimiento que se posea sobre una realidad involucra una particular forma de legítimarlo o indagarlo. Está en primer lugar, el *conocimiento incipiente*, basado en el entendimiento natural del funcionamiento de las cosas, de las normas sociales, de los lazos naturales que nos permiten estar en el mundo porque nos reconocemos en función de su biología, su la física y de las reglas de socialización.

Aparece en segundo lugar el *conocimiento rudimentario*, basado en explicaciones proposicionales cuya evidencia en muchos casos es incierta y apela más a una postura pragmática que un conocimiento teórico claro y delimitado. Bonilla y Rodríguez (1997) relacionan los cuentos populares, las leyendas y los principios morales como tipos de conocimiento rudimentario. A este tipo de conocimiento le sigue el *conocimiento teórico explícito*, el cual utiliza marcos lógicos y teóricos para la comprensión de un problema. En palabras de Bonilla y Rodríguez (1997):

Este tipo de conocimiento toma la forma de patrones de significación, que se refieren a realidades que no son explícitas en la experiencia cotidiana, aunque correspondan a un mundo conocido en común, porque configura la realidad intersubjetiva. (p. 31)

Las palabras proferidas por las autoras ponen en evidencia que el conocimiento teórico explícito, ese conocimiento de universos simbólicos por descubrir mediante la visualización, la categorización y re-interpretación, es el tipo de conocimiento hacia donde se orienta el presente estudio. La novela es una expresión de la humanidad, de su naturaleza y condición, una metáfora enriquecida que cuestiona o alaba en muchos casos la moralidad, la resignación hacia las normas y la sociedad puesta en la mesa de nuestros actos cotidianos. En palabras de Kundera (2006), la novela “acompaña constante y fielmente al

hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La *pasión de conocer* se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja contra el *olvido del ser*.” (p. 6). Por lo tanto, la novela es un acto de consciencia que, para lograr un conocimiento de su universo simbólico y su organicidad profunda, requiere ser abordada con herramientas teóricas que vallan más allá del sentido común.

En esta medida, el presente estudio logra circunscribirse dentro de los principios del paradigma cualitativo, dado que el objetivo de análisis, que gira en torno al constructo *búsqueda de la verdad*, responde a una categoría cualitativa cuya naturaleza es sólo comprensible dentro de un contexto social particular y en función de la relación que dicho conocimiento establece con los sujetos y con el lenguaje, siendo por supuesto el espacio de la obra literaria una cuarta dimensión que suscita diversos significados y posibles interpretaciones.

### **3.2. La hermenéutica: una herramienta de interpretación en literatura**

En el marco del análisis literario, el enfoque de interpretación traza los linderos sobre la relación que el crítico construye con el conocimiento. Para el presente proyecto, la hermenéutica sirve como un enfoque de abordaje de la realidad que permite comprender las subjetividades subyacentes a la obra literaria. La indagación en la literatura conecta con los principios expuestos por Weber (1987, citado en Martyniuk, 1994) en donde la realidad se instituye como acción social, siendo las subjetividades y la interacción entre éstas la naturaleza de la conducta de la sociedad. En la obra literaria residen los sentidos que el autor le concede a sus experiencias y por lo tanto, la obra es acción social y subjetividad.

El enfoque hermenéutico, en el caso del análisis literario, traza una relación dialéctica entre el texto y su lector, reconociéndose el uno con el otro en su subjetividad. Si la dialéctica es consistente en el ejercicio hermenéutico, no existe la finitud de la interpretación por lo que la comprensión de la acción social implícita en la obra está en permanente cambio, pues el sentido es inacabado, impermanente. Respecto a la dialéctica presente en el enfoque hermenéutico, Cárcamo (2005) explica que si el acto de la lectura es

la contraposición al acto de escritura, se produce entonces una dialéctica entre el hecho fáctico de comprender y la explicación. Tanto quien interpreta como la propia obra son dos perspectivas diferentes que involucran la subjetividad propia de cada una en la acción de la enunciación. Por lo tanto señala Cárcamo (2005):

La hermenéutica, o más bien quien la utilice deberá procurar comprender los textos a partir del ejercicio interpretativo intencional y contextual. Dicho proceso supone desarrollar la inteligibilidad del discurso contenido en el texto (...) para lograr la captación del sentido de éstas en tanto plasmadas en un papel. (p. 207)

El entendimiento que procura la hermenéutica requiere de una praxis que le facilite al investigador el análisis de la obra. Baeza (2002, citado en Cárcamo, 2005) propone nueve recomendaciones para el análisis hermenéutico (ver figura 1) en donde *A* representa el *contexto del otro*; *B*, el *contexto propio*; *C*, la *interpretación apoyada en la síntesis* realizada previamente y *D*, el *intérprete* con su sistema de valores propio y como *lector* que reconoce el sentido primario de la obra mediante el sistema de enunciación presente en la misma.

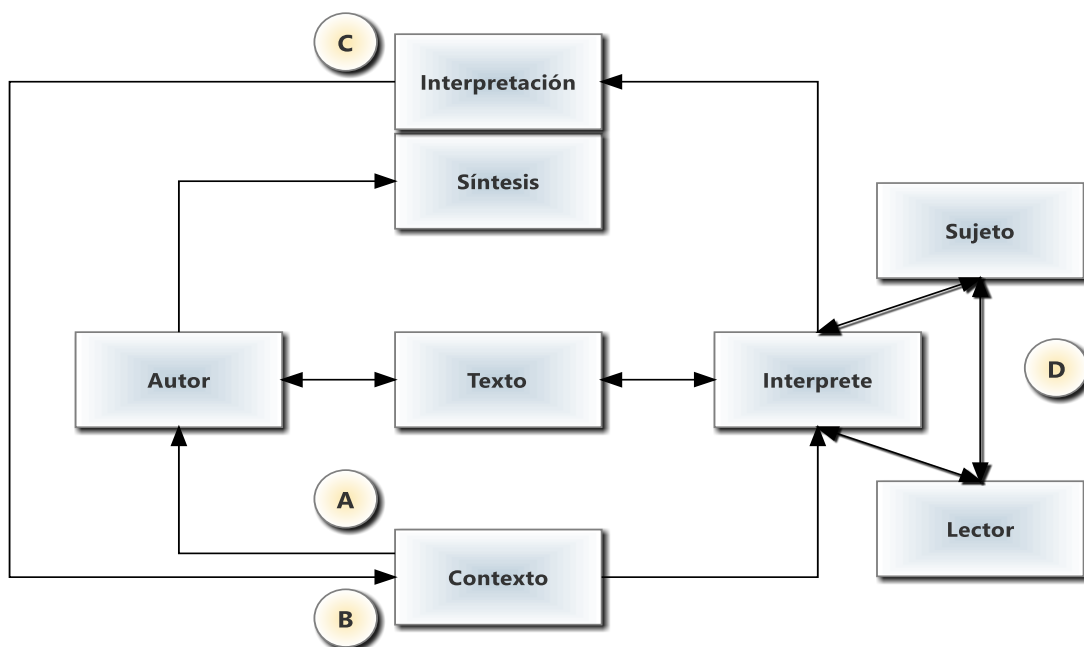


Figura 1. Modelo de análisis hermenéutico (Cárcamo, 2005)

De la figura 1 surgen 7 recomendaciones a saber (Baeza, 2002; citado en Cárcamo, 2005, p. 213):

- Alcanzar un conocimiento del contexto en el que se produce la enunciación de la obra.
- Asumir la proposición como unidad de análisis dentro del sistema de enunciación de la obra.
- Hacer un trabajo analítico, apoyándose en categorías de indagación que permitan establecer la presencia o ausencia de elementos narrativos.
- Desarrollar un primer nivel de síntesis dentro del proceso analítico.
- Desarrollar un análisis por etapas.
- Desarrollar un segundo nivel de análisis partiendo de la postura presente en el autor.
- Formular conclusiones finales que no excluyan las subjetividades presentes en el universo de la obra, el autor y el lector.

En este marco práctico del enfoque analítico hermenéutico, el análisis de la obra permite visualizar un conjunto de patrones de indagación y comprensión de las relaciones que se tejen entre los protagonistas de la obra y su autor y la naturaleza subjetiva y dinámica de los hechos narrativos presentes a lo largo del texto.

### **3.3. Categorías de análisis interpretativo en la narrativa de Gamboa**

En investigación cualitativa, las categorías de indagación son la implementación de las necesidades de indagación implícitas en los objetivos de investigación. Según lo explica Hurtado (2005), las categorías de investigación son una expresión medible o perceptible de los procesos de reflexión y observación dirigidos por el investigador para establecer patrones, características o dimensiones de la realidad indagada, susceptible de analizarse

sea por la ausencia o presencia de estas categorías. La siguiente tabla, refiere las categorías de investigación tomadas en cuenta para el análisis de las obras literarias.

Tabla 1. *Categorías de indagación*

<b>Categoría</b>	<b>Definición conceptual</b>	<b>Definición operacional</b>	<b>Objetivo</b>
<b>Estructura Narrativa</b>	Forma en que está organizado el relato de manera general. División por capítulos y marco de composición de la trama (Ardila, 2003; Montoya, 2005).	Establecimiento de una relación con cada una de las obras desde los estudios analíticos que se han realizado alrededor de ellas, para focalizar el estudio en sus aspectos narrativos.	Identificar la estructura narrativa de cada una de las dos novelas, con la propósito de establecer el marco general de composición de las obras de las cuales se derivan las categorías de análisis.
<b>Contexto narrativo de la obra</b>	Contexto de la obra en el marco de la narrativa colombiana. Específicamente, investigaciones alrededor de la novela negra y policiaca (Bermúdez, 2013).	Indagación sobre elementos analíticos que subyacen al escenario narrativo donde se desenvuelven las dos obras, para comprender su relación con el contexto de la literatura colombiana.	Definir el contexto de las obras literarias en el marco de la literatura colombiana de la década de los noventa, con el propósito de establecer las relaciones construidas por el autor al interior de las novelas.
<b>Indagación de la verdad</b>	Hecho narrativo propuesto desde la figura del antihéroe (detective o periodista). Búsqueda de la verdad como una constante narrativa en el universo literario del autor (Santos, 2015).	Exploración de los protagonistas de la novela para comprender su grado de incidencia en la búsqueda de la verdad, como paradigma al interior de la novela.	Identificar, en los protagonistas de la novela, rasgos fundamentales vinculados con temas de la verdad y de la mentira como relación existencial fundamental con el entorno que los rodea.
<b>Delimitación del género</b>	Género de la novela “sicaresca” como una tendencia actual de la narrativa colombiana en la constitución de una narco-estética (García-Herreros, 2010).	Elaboración conceptual de la novela sicaresca como género de la actual novela colombiana, donde se expone la relación fundamental entre literatura y ciudad.	Comprender el concepto de “sicaresca”, a partir de los elementos narrativos presentes al interior de las novelas para facilitar la relación entre las categorías de análisis que serán objeto de discusión.

La presente investigación contempló en general tres momentos para el desarrollo de la investigación.

1. *Recolección de la información.* En esta primera etapa, se realizó una recopilación importante de material bibliográfico que permitió situar la obra en

un contexto particular histórico y literario. La recolección de información involucró por supuesto la lectura y re-lectura de las obras objeto de estudio.

2. *Interpretación y análisis de la información.* En esta segunda etapa, se puso en práctica el análisis hermenéutico de la obra, situando a la obra, su autor, su contexto y su sistema de enunciación en el tamiz de la indagación, la comprensión de las subjetividades y la interpretación de los hechos narrativos presentes en la obra, a partir del conjunto de categorías de indagación establecidos.
3. *Presentación de análisis final.* En esta última etapa, se organizaron los resultados en función de los hallazgos encontrados en cada una de las categorías de indagación.

## CAPÍTULO II

# LA VERDAD, UNA CONSTRUCCIÓN SOCIAL PRODUCTO DE LA INVENCIÓN HUMANA

En esta sección se desarrollará el constructo teórico que permitirá darle una base conceptual a las categorías de análisis que se han venido esbozando en el planteamiento del problema propuesto para elaborar la presente discusión. Se considera pertinente señalar que el análisis literario propuesto se vale de la hermenéutica y de los estudios culturales para darle una mayor comprensión al fenómeno que se quiere indagar: la búsqueda de la verdad dentro de dos novelas del escritor colombiano Santiago Gamboa.

En primera medida, se hace un recuento de la relación entre poesía y verdad, tan antigua como el mismo origen de los géneros literarios. Se muestra la manera cómo para algunos filósofos antiguos como, por ejemplo, Platón, la poesía se convierte en la mayor falsación posible, alejando por completo al hombre de la verdad, máximo conocimiento al que el ser humano puede aspirar. Tanto así que Platón expulsa de su República a los poetas, por considerar que sus obras van dirigidas a alimentar las pasiones más bajas y las emociones más animales del ser humano y que el comportamiento de este debe estar enmarcado en los parámetros estrictos de la racionalidad.

Por otra parte, Aristóteles va a darle un lugar a la poesía trágica en su tarea de formular una teoría del conocimiento. Para este filósofo clásico, la poesía trágica tiene una función estética, la de utilizar adornos y recursos retóricos, pero también tiene una dimensión ética, la de propiciar la purificación de las emociones negativas del ser humano a partir de su mimesis, de su representación. Con base en este planteamiento, se establece la conexión entre la poesía trágica y su función política en la medida en que su efecto estético está dirigido a permitir en los hombres la liberación de la carga emocional que lo carcome, lo que en su tratado sobre la poética el autor denomina “catarsis”.

Después de esto, se indaga dentro del trabajo adelantado por un filósofo de la ilustración, Immanuel Kant. Con sus propuestas, es posible introducir el concepto de la

mentira como la elaboración de un proceso mental y esencialmente humano. Su premisa de que “toda mentira es inmoral” teniendo en cuenta el aspecto trascendental de su imperativo categórico, va a ser cuestionado con la pregunta de Constant, a partir de la cual se establece que no toda mentira es inmoral, debido a que algunas de ellas pueden estar relacionadas con la posibilidad de salvar la vida de una persona o de un conocido. Se finaliza este primer apartado donde se habla sobre la naturaleza filosófica, ética y estética de la mentira y de la verdad, con una interpretación desde la psicología, desde la cual se formula como hipótesis principal que la mentira resulta indispensable en las relaciones humanas, y que mentir es una acción que se escapa de la moralidad ya que en buena parte, gracias a la mentira, se pueden establecer procesos de cohesión social.

En un segundo apartado se aborda el problema del crimen como una acción donde resulta casi indispensable el ocultamiento de la verdad. Es dentro de esta elaboración desde la cual se comienza a perfilar la importancia, para la novela del género policiaco o novela negra, desarrollar un entramado narrativo bastante particular. Dicho entramado facilita al lector, a partir de huellas y de indicios, el desentrañamiento de un suceso macabro que el escritor encripta en la elaboración de un enigma cuya complejidad hace que se mantenga la conexión con la lectura. Se habla de los caracteres que resultan fundamentales para darle vida al género dentro de los cuales cabe destacar el policía, quien da nombre al género de la novela policiaca; el detective, una elaboración de los escritores de una etapa posterior del género; y el periodista, este último ya en el caso específico de la novela negra colombiana. Resulta fundamental pensar que esta figura del periodista está relacionada de manera directa con la búsqueda de la verdad, ya que la función central del periodismo es esclarecer una realidad que se presenta difusa o ambigua.

De igual manera, se presenta la manera cómo el crimen y la ilegalidad han inundado la narrativa de los autores colombianos debido a que existen múltiples situaciones en las cuales es posible para los autores hundirse en su reflexión estética. En efecto, la cantidad de asesinatos y de sucesos macabros que rodean a la sociedad colombiana han dado pie para que la literatura fije su atención en estas dimensiones humanas con el fin de, representarlas primero, y de aunar en su comprensión como fenómenos sociales de los cuales no puede ser ajena la producción estética en distintos niveles culturales. Se parte de la elaboración de la

literatura tanática como un referente conceptual que permite analizar mejor la literatura que se crea en estas condiciones especiales de vulnerabilidad. Finalmente, se trata sobre el concepto de la anomia como un referente cultural que habla de la ausencia de normas de ciertos sectores de la sociedad que son retratados con agudeza por los escritores de este género en Colombia.

En el último apartado se esboza la figura central y protagónica de la literatura negra en Colombia: la ciudad. Se señala que la literatura de la violencia en Colombia migró de lo rural a lo urbano, al igual que su población. La violencia bipartidista, una violencia ante todo rural, dio paso a una narcoviencia que definió en buena parte la estética de la literatura nacional. La figura del sicario y el narcotráfico constituyeron un tipo particular de relato y una forma de entender la sociedad. Esta impacta la tendencia narrativa de los escritores contemporáneos en Colombia, pues estos buscan en el sicariato y en la ilegalidad las nuevas maneras de definir las dinámicas estéticas que permearían sus obras. El crimen, la violencia, la mentira y la verdad, son elaboraciones complejas que dinamizan el marco general de comprensión en el cual se elabora el análisis literario de las dos novelas de Gamboa, *Perder es cuestión de método* (1997) y *Los impostores* (2001), obras en donde la búsqueda de la verdad está determinada por el crimen y la violencia que encuentran en la ciudad el espacio ideal para construir su representación de la actual condición, algo macabra, en la cual se desenvuelve la vida del ser humano.

## **2.1 La búsqueda de la verdad como problema fundamental de la existencia humana**

La verdad se ha constituido en una categoría fundamental en la existencia del hombre. Determinar el alcance de esta búsqueda convierte al ser humano en la única especie animal profundamente inconsolable. El sentido cultural que se le atribuye a la verdad afecta de manera directa la comprensión de las obras de arte. Desde su génesis, el arte ha sido asumido como una falsación de la realidad, como un engaño, como algo que aleja a la especie de la construcción de la verdad, tan inabarcable. La verdad se convierte entonces, en una categoría pertinente y propicia desde la cual pueden elaborarse las líneas decisivas para desarrollar el análisis literario y para asumir una postura crítica frente a la

manera cómo se elaboran este tipo de construcciones desde el artefacto ficcional elaborado en una novela.

Para referirnos a esta relación fundacional entre la verdad y el arte, se reconstruirá de una forma rápida uno de los debates más antiguos de lo que se tenga noticia en la filosofía clásica. Este debate justo tiene que ver con el proyecto filosófico que Platón (427-347 a. C.) delimitó bajo el nombre de *La República* (1988). Es quizá este autor el primero en disertar en torno al lugar que ocupa el poeta en su función pública a partir de su relación con la verdad, aspiración máxima de la filosofía y suprema elaboración de la inteligencia. La verdad, basta recordar, está en la cima del mundo de las ideas que ya refiriera en el capítulo VII de su tratado. En este capítulo, Platón elabora una alegoría donde sitúa a los hombres con relación al conocimiento de la verdad en medio de una caverna, con movimientos bastante limitados e imposibilitados de acceder al conocimiento último. Dicha idea de verdad está representada simbólicamente por el sol al cual los hombres de la caverna no pueden acceder. Tomado como punto de referencia, se puede decir que la verdad está alejada de las posibilidades humanas y del alcance de los sentidos, valga decir que estos sentidos son los que nos condenan a alejarnos de la verdad.

Sin embargo, siguiendo el análisis que propone Naranjo (2014) sobre este apartado, donde Platón se muestra mucho más radical con el tema de la poesía, y por extensión, con la literatura es en el capítulo X. De acuerdo con su planteamiento, Platón restringe a los poetas de la República ideal por dos razones principales. El primero de ellos tiene que ver con la distancia que existe entre la poesía y la verdad, ya que lo poético no busca la verdad en cuanto tal, separándose de ella y dirigiéndose al mundo de la fabulación. La segunda razón está relacionada con el hecho de que la poesía se dirige a un nivel que él llama inferior del alma humana, a un nivel animal, ya que la poesía habla de las emociones y de las sensaciones humanas, alimenta las pasiones y por esta razón se convierte en un elemento que dificulta el alcance de la verdad. Igualmente, Platón descarta la función pedagógica y didáctica de la poesía dirigida a quienes deben gobernar la ciudad, conminándola a la educación de los guardianes y los soldados, ya que al estar alejada de la verdad puede generar confusión e incertidumbre entre sus oyentes. Vale la pena recordar

que en la época de Platón, lo poético era un asunto esencialmente oral, por cuestiones de la tradición que se profesaba en esa época.

Esta relación entre la verdad y la poesía continúa su desarrollo en la filosofía de Aristóteles (384 – 322 a. C.). En su tratado sobre la *Poética* (2003), Aristóteles confiere una dimensión a lo poético como imitación de la realidad, como representación. Él la llama mimesis. Para este pensador clásico, la poesía trágica permite la imitación de las acciones humanas y a través de ella la purificación de tales emociones. Para Aristóteles, tanto como para Platón, la poesía no tiene un papel estético en fin último. Se trata más bien de un papel epistemológico en el caso del primero, y un papel ético en el caso del segundo. La poesía no es reducida a su mero valor estético porque tienen unas implicaciones más profundas en la polis. La imitación es la base de todo arte. Aristóteles no sólo analiza los textos poéticos sino que también analiza la manera en que estos impactan en el sujeto. La catarsis de tales emociones representadas por medio de las acciones, se convierte en el fin último de lo poético y es lo que hace que la tragedia tenga una característica tan particular para los filósofos de la antigüedad.

A diferencia de Platón, Aristóteles valida la poesía en tanto su función política, es decir, todo acto imitativo donde se representen las acciones tiene una incidencia directa en la manera en que los seres humanos se relacionan no sólo con la verdad sino entre ellos mismos. La elevación de las acciones humanas hace aparecer los hombres mejor de lo que son en la realidad. Sus comportamientos son más nobles, por lo tanto, más altruistas. Tal vez fue este el rasgo que entrevió Aristóteles. Comprendió que el arte tiene un impacto en el alma humana. Asimismo, asimiló que el poeta tenía un grado de responsabilidad no sólo en la educación de la clase más baja del pueblo, tal vez la única concesión que dio Platón al asunto de lo poético, sino que entendió que su papel también estaba dirigido a fortalecer los lazos entre los hombres, determinando de esta manera un grado de incidencia político para la poesía. Un hombre que realiza catarsis de sus emociones negativas, que purifica tales emociones a partir de la imitación que realiza otro hombre en un escenario teatral o en la puesta en escena de una actividad poética, es un hombre que entra en un contacto muy profundo y estrecho con otro hombre y tal vez este es el aporte más relevante de Aristóteles en este planteamiento de la búsqueda de la verdad del cual se ocupa el presente estudio.

De igual manera, otro pensador trascendental que trata el tema de la verdad es Kant (1724 - 1804). Este pensador considera que toda mentira es inmoral. A propósito de sus tesis y de sus ideas con relación al papel de la verdad, Kant introduce una concepción que interesa profundamente en este estudio, a saber, la mentira. Para González (2010), este filósofo considera que toda mentira debe tratarse como impropia debido a que dentro de su ética trascendental desarrolla la noción del imperativo categórico que forma parte de su estudio sobre la razón pura. Es así como entrega a una facultad no humana como lo es la razón el arbitrio de determinar el papel de la mentira y la relega al plano de la inmoralidad. Entonces, desde Kant, toda mentira es un acto inmoral que debe evitarse en la totalidad de las acciones humanas ya que su postura es definitivamente trascendental.

Aun así, González va a darse a la tarea de discernir esta forma de pensar. Según sus propias consideraciones no toda mentira es inmoral ya que esta categoría debe relativizarse un poco. Utiliza un caso que considera puntual para defender su tesis. Lo llama la mentira de Constant. En este caso cita a un pensador que quiso dilucidar alrededor del tema. Para explicar de manera breve el caso de la mentira de Constant se puede decir que esta alude al hecho de que si un asesino llega a preguntar por un amigo cercano, al que quiere asesinar, ¿cuál debe ser la respuesta en este caso particular? Sin duda, decir la verdad ocasionaría que mi amigo fuera asesinado. Entonces, valdría la pena pensar qué tan moral sería en este caso específico decir la verdad.

Para Kant, entretanto, existen dos condiciones fundamentales para tratar este tema. La primera de ellas está relacionada, sin duda alguna, con la universalidad de la verdad. Es decir, la verdad le compete absolutamente a todos los seres humanos. Por otra parte, Kant propone que la verdad debe aplicarse necesariamente a todas las situaciones que les es posible vivir a los hombres. En el problema planteado por Constant, sin embargo, el principio de la universalidad de la verdad se opone al principio también fundamental de la vida, ya que la decisión de no decir la verdad ante la solicitud del asesino, sin duda, conservaría la vida de la persona a la que consideramos nuestro amigo. Frente a la cuestión de lo necesario que es mantener una postura a favor de la verdad, González asume que existen situaciones en la vida de los seres humanos que los lleva a alejarse dramáticamente de la verdad. Estas situaciones están determinadas, por ejemplo, por las pasiones y las

emociones humanas. Kant justamente excluye estos rasgos de la conducta por no ser en esencia racionales. Tanto para Platón como para Kant, las emociones y los sentimientos humanos son condiciones que hacen que el hombre se distancie de la búsqueda de la verdad.

Sin embargo, en su análisis, González llega a la conclusión de que no toda mentira es inmoral. En efecto, para este autor, el dilema de Constant expone un problema que Kant no considera y es el problema de la justicia. Se pregunta si es verdaderamente justo revelarle al asesino el paradero de mi amigo para exponerlo a una situación de enfrentarlo directamente, lo que podría ocasionarle la pérdida de la vida. Desde este punto de vista, González plantea que decir la verdad en este caso es atentar contra la justicia, y más problemático aún, atentar contra la vida. Estamos expuestos, entonces, a un dilema de tipo jurídico y no solamente moral, en la medida en que revelar una información podría convertirme en un cómplice de un crimen, de un asesinato. Por lo tanto, González reevalúa la noción trascendental de Kant y llega a la conclusión de que existen lo que él denomina criterios morales que están por fuera de la razón universal en la que se basa Kant para fundamentar su problema de la moralidad de la mentira.

González considera también que existe en este caso una moralidad de la mentira y que es contraproducente hablar de categorías universales en este tema, ya que de alguna manera toda acción moral como la mentira debe atarse a consideraciones de un relativismo y de una particularidad contingente, pues de alguna forma esto determina el sentido de las cosas que se dicen o que se dejan de decir por parte de los agentes que intervienen en las acciones. Desde esta perspectiva, la universalidad de la mentira como una acción inmoral queda invalidada en la medida en que entren en juego otra serie de situaciones que hagan que de esta mentira o de esta veracidad de la información dependa la vida de una persona o su seguridad. González afirma entonces bajo la luz de estas consideraciones que no toda mentira es inmoral y que hay elementos que permean este grado de apreciación con relación a la mentira y al revelamiento de la verdad.

Después de esta mirada filosófica y epistemológica se hace necesario establecer una relación con la mentira más vinculada con la psicología, ya que desde su aparición en el siglo XX y teniendo en cuenta que existe un factor cognitivo en el manejo de la

información que implica la verdad, es interesante entrar a considerar los distintos tipos de mentiras que existen, así como los diferentes grados de verdad que se pueden alcanzar. La psicología permite entender al ser humano a partir de sus comportamientos y de su forma de pensar. En un estudio presentado por Hernández (2009), se realiza una relación entre las distintas teorías que han elaborado una interpretación de las mentiras y su conexión con las acciones humanas. Una de sus hipótesis tiene que ver con el hecho de que la persona que miente no siempre padece de un trastorno de su mente sino que la mentira hace parte de una serie de trastornos que él relaciona con la neurosis y con la esquizofrenia.

En primer lugar, postula lo que denomina la “Teoría de la mente” (44), donde explica que existe una relación estrecha entre la mente y la mentira, debido a que la mente es propensa a amoldar las imitaciones de los demás. De la misma forma los niños asocian comportamientos de los adultos para explicar de algún modo la manera en que son tratados. Por otro lado, la “Teoría de la simulación” indica que nuestra mente es propensa a tomar como referentes de entendimiento los pensamientos de los demás y estos son explicados a partir de la manera en que funciona o elabora conocimiento nuestra propia mente. De alguna forma, esta es la teoría que más se relaciona con los universales morales propuestos por Kant.

Además, Hernández considera que las mentiras al ser elaboraciones humanas incumben tanto al aspecto moral como al psicológico. Afirma que los seres humanos tienen un derecho natural para mentir y que limitar la cuestión de la mentira a un escenario netamente moral resulta perjudicial para poder comprender este fenómeno cognitivo, es más, una de sus hipótesis más relevantes tiene que ver con el hecho de que la mentira resulta necesaria para la socialización del hombre, ya que un grado absoluto de la verdad resultaría perjudicial en el complejo enmarañado de las relaciones humanas.

Desde Aristóteles, se tiene que la ficción poética, por extensión, la ficción literaria, es un acto de falsación de la realidad. De la misma manera, la mentira se convierte en un eslabón importante en las relaciones humanas en tanto funciona como un elemento de cohesión social. Esto puede explicarse si tomamos como referencia un adagio de la cultura popular, “ser sinceros siempre nos llevará a odiarnos un poco”. Las nuevas perspectivas alrededor de los procesos psicológicos que establece el Siglo XX permiten entender nuevas

dimensiones en las cuales opera la mentira y la relación que cada persona maneja con la verdad.

Es necesario ocuparse ahora de la relación entre mentira y literatura en el marco de la novelística contemporánea. La verdad se ha convertido en un elemento referente para el fabulador de historias. Una ficción se convierte en la verdad para su inventor y para los personajes que la componen. El escritor toma de la realidad los elementos que van a nutrir su representación, elabora una mimesis, para recuperar el concepto de Aristóteles. En los inicios del siglo XIX, Wilde salvaba la relación entre arte y moral diciendo que las novelas no son morales o inmorales, lo único que se le puede exigir a una novela es que esté bien escrita, eso es todo. Para Vargas Llosa esta relación es altamente difícil de tratar. Menciona en su ensayo *El arte de las mentiras* (2007) cómo las directivas de la institución donde hizo el bachillerato, que fue en apariencia el lugar donde se narran los hechos de su novela *La ciudad y los perros* (1963), decidieron quemar su libro en un acto público ya que consideraban que lo que allí narraba afectaba la imagen de la institución. Cuenta también cómo su primera esposa decidió escribir una apología a su novela *La tía Julia y el escribidor* (1977), porque de acuerdo a su forma de pensar estaba retratada una imagen inexacta de ella y era necesario corregir esta imagen a partir de otro libro contrarrestando lo que el autor había representado -había imitado- de la realidad que compartieron los dos.

La ficción narrativa es, pues, un escenario donde la mentira entra en una relación apócrifa con la verdad histórica. Dicha verdad no le compete única y exclusivamente a la novela histórica. Basta pensar en la época del Romanticismo para situarnos en el tiempo cuando los escritores establecían un contacto estrecho con la realidad, recorrían las provincias donde iban a transcurrir los incidentes de sus obras y entrevistaban a las personas que habitaban las comarcas para tratar en la medida de lo posible de hacer un relato fiel de la época que intentaban bosquejar. Lejos ya del Romanticismo, los escritores contemporáneos han asumido la historia como un elemento que hace parte dinámica de su creación. White (2003), hablaba ya de la conexión que existe entre el historiador y el escritor de novelas. Muchas veces ambos utilizan los mismos recursos, muchos textos históricos parecen novelas. En el tratamiento del lenguaje algunas veces es difícil comprender la diferencia. White permite dilucidar de una manera didáctica la antigua

discusión platónica entre la verdad y la mentira mediada por las relaciones del lenguaje vinculando al historiador como un narrador de la historia y estrechando este vínculo entre el historiador y el novelista.

Basta con mencionar el testimonio de García Márquez en su novela autobiográfica *Vivir para contarla* (2002) sobre el Bogotazo. Siendo testigo presencial de los hechos que vivió la ciudad el 09 de abril de 1948, García Márquez señala la presencia de un individuo sospechoso que incitaba a la multitud a atacar y agredir a Roa Sierra, a quien finalmente la versión oficial declaró como el culpable del magnicidio. Este individuo, según el propio autor, sólo existe en su memoria ya que nunca más encontró referencias o alusiones de él en los libros de historia ni en las muchas crónicas y reportajes que se escribieron sobre este hecho de manera posterior. Este hombre que estaba elegantemente vestido, se subió en un auto de lujo una vez se hubo asegurado de que Roa Sierra había sido asesinado y de que la gente pensara que él era efectivamente el asesino. ¿Invención, estrategia ficcional empleada por el autor para hundir su historia en un mar de incertidumbre para generar un impacto en el lector? Parece ser que la respuesta no le interesa como tal al fabulador, ya que en boca de muchos de sus críticos, Gabo quiso hacer una biografía y le salió una novela.

En definitiva, la relación entre la verdad y la mentira hace parte de las más ambiciosas construcciones humanas. El arte se deriva de esta dicotomía. El problema de la mentira invade no sólo los campos de la moral sino que está relacionado con la lógica, en tanto la mentira es una elaboración del lenguaje; con la estética, se tiene que una obra literaria si bien trata sobre la realidad, su efecto es representarla y en esa medida, se aleja de ella; le pertenece también a la filosofía, ya que la mentira implica el conocimiento de una razón fundamental que hace que alguien pueda tomar una decisión y la ignorancia frente a este tema podría resultar definitiva. También la mentira tiene una función política, debido a que a partir de la misma es que los hombres cohesionan sus espacios vitales y articulan una serie de relaciones que hacen de la construcción de la comunidad una de las metáforas más densas de la condición humana, y sea tal vez esta organización política y suprema, la más ambiciosa y elaborada de todas las mentiras.

## **2.2 El crimen como ocultamiento de la verdad**

Desde los primeros relatos policíacos presentados por Edgar Allan Poe (1809-1849), la trama fundamental de este género está inclinada hacia la resolución de un enigma, el cual casi siempre es un crimen. El asesino deja una serie de huellas, de pistas, que hacen que el detective, en un principio un policía, un periodista en las versiones más contemporáneas, sean hilvanadas con amplia maestría por un personaje que exhibe y da muestras de una inteligencia que pertenece a un orden superior. Esta trama fundamental ha sido trabajada por diversos maestros del género que hacen de la novela policíaca un desafío argumentativo donde el escritor pone en escena una serie de estratagemas para llevar al lector por un entramado de encrucijadas y verdades a medias, mentiras parciales, elaboradas por los distintos personajes que participan de la estética de la obra, alterando de diversas maneras la relación que cada uno de ellos va a establecer con la verdad.

Esta misma situación es la que opera al interior de la estructura profunda de las novelas del género en la actual producción narrativa de los escritores colombianos. Se ha convertido en una tendencia de varios autores ubicar las acciones centrales de la trama en el rasgo fundamental de la novela policíaca. Para Pizarro (2013), en la novela negra colombiana, esta figura central del detective es eliminada para dar paso a lo que ella llama un anti héroe: un periodista desarraigado. Se tiende a considerar que el personaje emula de alguna manera al antiguo detective, pero cabe aclarar que el legalismo en el que se hundió el policía norteamericano no es ya el mismo personaje que recrea en su novelística la generación de autores colombianos, quienes prefieren a un hombre denigrado por la sociedad que lo corroe, un hombre que es mucho más corrupto que la figura incorruptible del policía norteamericano. Esto se debe, de acuerdo con el estudio de esta autora, al hecho de replantear el aire de legalidad que envolvía al detective originario, la ley no triunfa en América Latina de la misma forma en que sí lo hace en el norte. El trasfondo de este rechazo por tal carácter equivale a considerar la relación con la legalidad que se tiene en el bajo mundo colombiano: policías comprados, sobornos, chantajes, prostitución, participación en dineros del microtráfico, crean una estela donde los hombres son expuestos de la manera más desencantada ante la realidad escabrosa que les correspondió vivir.

El enigma que persigue entonces el periodista/detective, generalmente retirado y en decadencia, tiene que ver con el esclarecimiento de un crimen. Un asesinato, o varios, son el telón de fondo predilecto por cierto tipo de narradores colombianos entre los que se destaca la obra de Santiago Gamboa. De acuerdo con Santos (2015), esta relación dentro de la novela policiaca en Colombia está definida por la anomia, la cual es asumida como una ausencia definitiva y absoluta de las normas, de los límites, de los escrúpulos de la sociedad. Se tiene entonces un crimen macabro, que excede en muchos casos los límites mismos de la imaginación, llevado y marcado por los excesos.

Ante esta situación, el protagonista de la novela negra en Colombia se ve muchas veces enfrentado a una fuerza que lo supera y va más allá de sus posibilidades. Aparece como un títere en medio de una suerte de poderes que lo absorben y lo hacen ver como un don nadie en medio de un circuito de dominios al que difícilmente va a poder llegar a vencer. Adquiere entonces un hálito kafkiano, sin duda, donde cualquier acción que realice el protagonista en pro del esclarecimiento de la verdad va a ser oscurecida por aquellos personajes que en la ficción de la novela tienen por conveniente que esta verdad finalmente no se revele. La búsqueda de la verdad se convierte entonces en un tema de una profunda obsesión para los protagonistas de la novela policiaca o novela negra. Algunos de ellos dirigirán sus esfuerzos para que esta verdad salga a la luz; otros harán hasta lo imposible porque esta verdad se mantenga en las tinieblas. Es esta dicotomía principal la que rige los destinos de la novela negra colombiana.

La naturaleza del crimen hace que los asesinos sean los antagonistas por excelencia de este género de novela. Si la novela policiaca es una tendencia en la literatura contemporánea colombiana, más allá aún, en la novelística actual, de alguna forma esto equivale a decir que la novela de los años de la violencia en Colombia migró como su población, del campo a la ciudad. Los relatos que caracterizaban a la violencia bipartidista, entre liberales y conservadores, se trasladan ahora a las urbes bajo la figura de aquellos que tienen con qué manipular la justicia y aquellos que son títeres de voluntades que están por encima, ubicándolos como marionetas en un escenario dentro del cual su voluntad y lo que en verdad desea es una de las cosas más irrelevantes que puedan existir.

La novela negra lleva de la mano a la literatura colombiana por los pasajes de la desolación y de lo violento, de eso que García (2003) denomina la “literatura tanática” en la narrativa nacional. Basta tener claro que el tánatos, para la antigua cultura clásica, estaba asociado con los valores y la tendencia hacia la muerte y autodestrucción. Opuesto al eros, el tánatos dirige sus impulsos, sus pulsiones, hacia los territorios más indefinibles de la sique humana. Esta misma operación es la que rige también la literatura de la actualidad en Colombia. El crimen, sea histórico o no, forma parte indiscutible del argumento base con el cual los escritores tratan de seducir a su público lector. Asimismo, explica en su investigación que la literatura se ha conducido de un camino instaurado por la literatura garciamarquesiana del realismo mágico, desde donde también se retrataban episodios de violencia, hacia una literatura tanática, donde impera lo mórbido como un agente que permite la bifurcación de los horizontes de la narrativa.

Desde la perspectiva de este autor existe una tendencia actual en la narrativa colombiana de recrear los escenarios sociales que ha propiciado el narcoterrorismo urbano. Es más, dentro de sus conclusiones señala que la dualidad polis-eros que subyace en la literatura del romanticismo se transforma ahora en la dualidad polis-tánatos, donde la ciudad es el escenario ideal para cometer la mayor cantidad de crímenes sin ningún tipo de indulgencia.

Algunas novelas que son pioneras en este género comienzan a aparecer en la primera mitad de la década de los noventa, en la pluma de escritores como Fernando Vallejo (1942) con una novela canónica ya del género, *La virgen de los sicarios* (1994). En esta novela Vallejo recrea una de las figuras que se ha apoderado de la narrativa colombiana: el sicario. Existe también el referente de lo urbano tratado ya en la clásica obra de Rafael Chaparro Madieto (1963-1995), *Opio en las nubes* (1992) donde la imagen de la ciudad es retratada desde el desencanto y la desolación que va a definir la línea narrativa de la literatura y de las novelísticas de los escritores vigentes, entre los cuales cabe destacar el trabajo literario de Santiago Gamboa, quien escribe desde la periferia una de las obras que serán objeto de este análisis, *Perder es cuestión de método* (1997).

En estas novelas una de las condiciones que las caracteriza y que las une tiene que ver con el papel que los protagonistas van a establecer con la verdad. Las construcciones

narrativas que elaboran los autores, en especial Santiago Gamboa, ponen en escena la dilucidación de un crimen en el caso de la novela ya citada, y la búsqueda de un manuscrito perdido en el caso de la segunda obra objeto de análisis, *Los impostores* (2001). Los protagonistas van a establecer una conexión casi obsesiva con el asunto de la búsqueda de la verdad.

Este escenario narrativo permite al escritor el planteamiento de una serie de variantes narrativas. La primera de ellas tiene que ver con el planteamiento de un enigma. Por naturaleza, lo sabemos desde Aristóteles, todo ser humano desea conocer. El enigma no resuelto de un crimen es un escenario altamente significativo para un escritor. Funciona como gancho con el cual conecta al lector. García Márquez explica el mecanismo en un famoso documental titulado “El embrujo de la escritura”. Cuenta Gabo que enfrentó un problema de método y de técnica narrativa al crear su novela *Crónica de una muerte anunciada* (1981), ya que al final del primer capítulo pone en boca de uno de sus personajes el hecho de que a Santiago Nasar, protagonista de la historia, ya había sido asesinado. De acuerdo con el autor, el lector ya sabía cuál era el desenlace de la historia pero aun así iba a continuar leyendo la novela, ese lector no se despegará porque va a querer saber cómo lo matan.

Sin duda, un crimen y sus circunstancias son una situación narrativa que puede capturar la intención del lector. Basta con recordar el inicio de la novela *Perder...* donde una de las primeras escenas que se recrea es un empalamiento. Un hombre es asesinado de la manera más cruel en un hecho de excesiva sevicia. Una estaca atraviesa por su ano y penetra todo su tórax hasta atravesarlo por completo. Esta imagen es fundacional en la novela y a partir de ella, Gamboa va a desprender una serie de posibilidades narrativas alrededor de un tejido de relaciones de micro poder en torno a figuras como políticos, personas con cierto influencia, policías corruptos, asesinos a sueldo, retaliaciones y venganzas, que hacen de la novela un ejemplo claro de la tendencia tanática de la novelística colombiana.

Estas condiciones alrededor de la violencia como un eje de desarrollo central brindan a la vez posibilidades estructurales para la construcción de escenas donde el escritor despliega sus virtudes como narrador, prima la economía de las palabras, la

densidad en la descripción. No se utiliza una descripción en bloque sino que esta se alterna en la medida en la que se desarrolla la acción. Las escenas eróticas y de sensualidad plena están también basadas en lo caótico y en lo oscuro, se tiene sexo, mas no se llega a hacer el amor. Los vínculos emocionales y afectivos no están permitidos, pero éstos se van dando por la mera dinámica de las relaciones. No hay tiempo para la cursilería en una novela negra colombiana, hay tiempo para satisfacer el placer, para penetrar a una mujer pero no se adentra demasiado en su interioridad. Generalmente, la representación femenina se limita a mujeres de escasos recursos que terminan prostituyéndose, algunas por dinero, otras por placer, otras por dinero y placer. Unas pocas son viejas señoras que alguna vez tuvieron la oportunidad de ser felices pero la dejaron escapar condenándose a su destino, son el contrapunto de esta representación y se convierten en ayudantes del protagonista, le brindan alguna información clave o le tienden la mano en un momento difícil de la trama.

La novela negra contemporánea muestra una sociedad en decadencia, arrastrada por sus propios intereses a las alcantarillas y escenarios suburbanos de la realidad oficial. Basta simplemente con recordar el triste final de Leonardo Sinisterra, protagonista de la novela de Mario Mendoza (1964), autor de una de las novelas más destacadas del género en Colombia, *Scorpio City* (1998), quien muere después de huir de una persecución en una alcantarilla de la capital asediado por las ratas quienes han devorado parte de su cuerpo en descomposición (Santos, 2015). Esta imagen sintetiza con mucha claridad cuál ha sido la tendencia de la novela contemporánea en Colombia, una novela sórdida que no deja espacio para la amabilidad, que ataca al lector y lo confronta con los espacios más crueles y atroces de la realidad. Si la violencia fue el signo de la literatura, más especialmente de la novela durante la década de los sesenta, los setenta e incluso buena parte de los años ochenta (García, 2003), sin duda alguna que sigue siendo un elemento bastante influyente en la estructura narrativa que utilizan los autores, al hundir su vigor narrativo en la sucesión frenética de la violencia ciudadana producto de la consecuencia social del desorden político surgido en el campo a propósito del narcotráfico.

Es interesante pensar en la relación estrecha que existe entre la búsqueda de la verdad como una categoría de análisis en la novela negra contemporánea y la necesidad estética y ética de hacer una literatura en el actual posconflicto colombiano. Si bien la paz

con la guerrilla de las FARC pende de un hilo y está en la cuerda floja, más aún después de lo ocurrido con el plebiscito, sí se hace necesario que la literatura tienda un puente hacia los escenarios de reconciliación que la sociedad colombiana, azotada por el flagelo de la violencia, primero en el campo y luego en la ciudad, y así pueda acercarse a ese papel que le confirió Aristóteles cuando hablaba de la purificación de los sentimientos, de la catarsis que ayude a la sociedad colombiana a salir de la situación de desidia y de odio en el que se ha sumergido víctima de sus propios procesos sociales. El esclarecimiento de la verdad no es sólo un paso o una tendencia de la narrativa contemporánea, es la necesidad de una urgente reconciliación social donde el arte literario represente y señale el camino hacia una sociedad que, como lo pedía García Márquez, “aprenda cada día a quererse más a sí misma”.

Santos (2015) desarrolla en su investigación acerca de la novela policial en Bogotá, el concepto de la anomia. Como ya se explicó, la anomia está relacionada con la ausencia de normas y de escrúpulos en algunos sectores de una sociedad determinada, sin embargo, este analista cultural va más allá. Realiza un recuento de los episodios más significativos en la historia de la ciudad donde puede evidenciarse que Bogotá es una metrópoli con una clara tendencia hacia el crimen y la impunidad. El primer episodio que reconstruye es el bastante ya citado y elaborado en múltiples representaciones literarias, incluso cinematográficas, conocido por la comunidad nacional e internacional como el “Bogotazo”, donde cae el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, presuntamente bajo la mano de Roa Sierra, un muchacho que fue linchado por la multitud iracunda ese día en la capital y que abrió la página de uno de los episodios más importantes en la historia de la capital. Ya se habló sobre el velo que tiende sobre este suceso García Márquez en su autobiografía ficcional.

Sin embargo, este no es el único suceso que dejó su impacto y su huella en el imaginario colectivo de los habitantes de la ciudad ni de los habitantes de la nación. Además, Santos (2015) recuerda que la década de los ochenta fue tal vez la década de mayor violencia en la ciudad y esta carga la hereda la literatura que se va a producir en la década de los noventa y en la primera década del presente siglo. El siguiente episodio que señala en su estudio está relacionado con el asesinato del Ministro de Justicia, Rodrigo Lara

Bonilla, en un sector populoso de la ciudad, sobre la altura de la Calle 127, perpetrado por un menor de edad. Este acontecimiento le permite a Nahum Montt (1967) el despliega narrativo de su novela *El eskimal y la mariposa* (2005). El siguiente episodio es el también conocido de la Toma del palacio de Justicia ocurrido en 1985, hecho que dejó profundas secuelas en la memoria colectiva de la ciudad y de la patria, heridas que aún hoy no han sido del todo sanadas.

La ciudad de Bogotá ha sido también el escenario donde han dejado su vida actores de la vida política como el hecho que ocurrió en 1986, cuando cae asesinado Guillermo Cano, en ese entonces, director del diario *El Espectador*. Mario Mendoza recrea en su novela *Satanás* (2002), la masacre de Pozzeto, un restaurante al que ingresó Campo Elías Delgado asesinando a más de una veintena de personas. Pero la lista no termina ahí, candidatos políticos, líderes sindicales, también siguieron cayendo en una ciudad que pulula odio por las calles. Luis Carlos Galán Sarmiento fue asesinado en la plaza pública del municipio de Soacha, limitante con Bogotá. En ese mismo año mueren en extrañas circunstancias tres candidatos presidenciales: Luis Carlos Galán, Carlos Pizarro y Bernardo Sarmiento, dos de ellos en Bogotá o, por lo menos, en zonas muy cercanas. También menciona Santos (2015) en su trabajo el atentado contra el Club social El Nogal en el año 2003, atentado atribuido a las FARC. Es el propio Gamboa quien en su novela *El cerco de Bogotá* (2004) recrea un escenario posible donde las FARC se toman Bogotá indagando las posibilidades narrativas de que esta situación ocurra.

No menciona Santos (2015) por ejemplo el asesinato del periodista y crítico político Jaime Garzón, ocurrido en 1999 en inmediaciones de la cadena radial donde trabajaba. Garzón resultaba incómodo por sus declaraciones y por su participación en los diálogos de paz que se intentaban establecer con las guerrillas colombianas. Es un crimen que tal vez como todo los que menciona en su investigación el crítico ya citado y que han quedado en la impunidad.

Pero tal vez el suceso que guarda una importancia peculiar con el presente estudio es el que mencionan Palomeque y Melecio (2015), cuando reconstruyen uno de los episodios recientes más sangrientos de la historia de la ciudad: el empalamiento de Rosa Elvira Cely. Este episodio sin duda guarda una estrecha relación con el tema de que trata el

presente análisis pues Pereira Antúnez, también es víctima del empalamiento en la novela de Gamboa. Esta práctica consiste en atravesar un palo por la boca, la vagina o el ano de la víctima hasta ocasionarle la muerte. En el caso de Rosa Elvira Cely, se encuentra en el informe de medicina legal (Palomeque & Melecio, 2015) que la víctima presentaba fuertes signos de tortura y se encontraron astillas de madera y hojas en su cavidad vaginal. De acuerdo con las investigaciones, el crimen fue perpetrado por uno de su novio de juventud, Javier Velasco.

Este episodio sangriento y lleno de sevicia permite pensar de nuevo la relación que existe en la ficción y la realidad, entre la literatura y la historia, entre la verdad y la mentira. El vínculo, demasiado estrecho a veces, hace pensar que la literatura mantiene una relación de extrema cercanía que hace de estos tejidos sociales, materiales bastante frágiles susceptibles de ser representados. Sin embargo, cabe decir que la implicación social de estas circunstancias tan sólo forma parte del marco teórico desde el cual se quiere realizar una aproximación al sentido cultural que se despliega en torno a la verdad y la mentira como categoría fundamentales de la existencia, a partir de la narrativa de Santiago Gamboa, pues han sido incrustados en el género de la novela negra colombiana, novela que surge como consecuencia del profundo desgaste que ha vivido la sociedad colombiana, particularmente la bogotana, del fenómeno de la violencia que ha formado parte de la realidad, algo mágica, algo cruel, es evidencia de que la literatura de esta época tiende al tánatos y a la anomía.

### **2.3. La ciudad: el escenario narrativo propicio para un relato negro**

La novela negra es una especie particular de género literario que ha evolucionado desde sus orígenes en el Siglo XIX. Suele asociarse este género con la investigación y solución de un crimen. La figura del detective moderno ha creado importantes referentes en los personajes de diferentes autores. Sin duda que el primer escritor en desarrollar este tipo de relato fue el estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1949). Este autor da vida a uno de los pioneros de la figura del detective capaz de resolver cualquier enigma, Auguste Dupin. Él es la figura que encarna la mente que resuelve el caso del doble asesinato de la calle

Morgue. Resuelve también el misterio en el caso de Marie Rogué, y de alguna forma Poe también instaura el relato donde la profundidad psicológica del asesino, del criminal. Es probable que la cima de este conocimiento se haya alcanzado en la obra de Dostoievski en la figura de Raskólnikov. En efecto, este escritor ruso muestra la profundidad del alma del criminal. Luego, el género va a ser explorado en el relato negro norteamericano, se tiende a afirmar que de allí derive el epíteto de “negra”, para una novela que mostraba la resolución de un crimen. La condición de novela policiaca es entendible debido a que de alguna forma dentro de su trama se tenía la implicación de un policía o detective que solucionaba el enigma de un crimen. Otros autores que han trabajado este tipo de género con especial popularidad y maestría son Arthur Conan Doyle, quien da vida a Sherlock Holmes y crea toda una serie de novelas. Al igual que Agatha Christie, Raymond Chandler o Dashiell Hammet.

En la actualidad la novela negra adquiere nuevos matices, algunos de ellos mantienen la impronta de la génesis de la novela negra o policiaca. Sin embargo, algunas de estas figuras han evolucionado o se han adaptado a las suertes del mundo contemporáneo, globalizado. Pizarro (2013), señala en su estudio la manera en que el policía norteamericano da paso a un héroe degradado. La incorruptibilidad del detective muestra ahora personajes mucho más humanos y susceptibles de dejarse llevar por los movimientos más profundos del alma humana. Algunos de ellos incluso se enamoran y son despreciados en sus sentimientos por lo que los autores han recuperado también la figura de la *femme fatale*, la mujer fatal, aunque vale la pena aclarar que la elaboración de este personaje no le es propia solamente de la novela negra, sino que tiene sus antecedentes más remotos en el romanticismo inglés.

Dentro de las características de la novela negra contemporánea cabe mencionar además que las acciones principales transcurren en escenarios urbanos. Pero la urbe es mostrada de forma degradante, oscura. García-Herreros (2010), propone en su análisis destacar la importancia que tiene la ciudad para el entramado narrativo que subyace en las novelas de Gamboa. Según su perspectiva, la ciudad siempre está presente en ellas de una manera más o menos latente. Pero esta imagen también está mediada por componentes que la hacen oscuro, difícil de habitar. En ella pululan el crimen y la ruina como condiciones

inherentes a la experiencia humana. Predomina la malicia y las malas acciones, cada uno de los personajes busca siempre su propia conveniencia y el manejo de la información, en tanto ocultamiento de la verdad adquiere una dimensión que alcanza niveles altos de cierta peculiaridad. En la ciudad los individuos conviven bajo reglas distantes a las pactadas por la sociedad. Dichas reglas, como la justicia y la legalidad se resquebrajan y pierden su sentido, pierden su valor. Para García-Herreros (2010), la imagen de la ciudad negra va a ser casi que un carácter más dentro de la narrativa de Santiago Gamboa, ya que esta misma imagen le va a permitir elaborar desde una perspectiva que algunos teóricos consideran crítica, un bosquejo más acertado y fiel a la misma realidad.

Dentro de su estudio también cabe destacar la manera cómo opera esta construcción de la ciudad. Evidentemente, coexisten dos ciudades que se alternan, conviven una con la otra, la una disfraza a la más cruel y tenaz. Existe una ciudad oficial. Una ciudad diurna, vigilada, legal. Esta ciudad está demarcada por las intenciones de los personajes de la cual se van a alejar. La ciudad diurna es una ciudad clara, diáfana, por la que se puede transitar con confianza y tranquilidad. Entre tanto, la ciudad nocturna es una némesis de la otra, es nocturna, por sus calles deambulan prostitutas y delincuentes. Está definitivamente por fuera de la legalidad. Su marco de acción es macabro, sórdido. Facilita el crimen, la delincuencia, la extorsión y la crueldad.

La narrativa contemporánea, en especial la novela, ha preferido esta segunda ciudad para construir su imagen representativa. García (2003) explicaba ya cómo la novela colombiana de la última década resulta proclive hacia lo tanático. La ciudad nocturna alimenta esta relación. La noche es el espacio predilecto del crimen y la delincuencia común. Aunque es evidente que en el día también se perpetran estas acciones delincuenciales, en la noche se salen de control. Las imágenes de la ciudad que recrea en sus obras Gamboa tienden hacia la parte más oscura de la civilización. Uno de los personajes de la novela *Perder es cuestión de método* (1997) tiene que ver con esta relación. No concibe cómo es posible que esto ocurra tan cerca de la civilización. (Gamboa, *Perder...* 46).

Uno de los presupuestos en los que se funda la novela negra tiene que ver con conseguir una representación de la época en la que se vive. Sería interesante analizar si

verdaderamente esta época está caracterizada por tal nivel de demencia. Si bien el crimen y el horror han hecho parte de la condición humana desde su albor, el crimen de Jesucristo es el más cruel ejemplo que se puede citar para demostrarlo, también es cierto que en la actualidad existen instrumentos poderosos de masificación de contenidos como lo son la internet y la televisión que hace que todo se convierta en algo más escandaloso. No es que en la actualidad existan más crímenes que en épocas anteriores de la humanidad. Solamente es que hoy en día existen más noticieros que se aprovechan de este desenfreno para buscar sacar partido de una sociedad fragmentada a partir de las múltiples imágenes mutimediales sobre las cuales se construye la realidad.

Lo que sin duda se puede llegar a pensar es que la novela negra surge como una necesidad de dar cuenta de una serie de fenómenos marcados por la violencia que ocurren a diario en nuestra sociedad. El mundo contemporáneo está convulsionado por las marcas del narcotráfico y la sociedad colombiana tan sólo experimenta las confusiones producidas por los cambios que han producido sus propias decisiones. Las figuras delincuenciales surgidas a partir de los dineros del narcotráfico han convertido a un país con una fuerte ascendencia campesina en un narcoestado. En esta misma lógica el arte y las manifestaciones estéticas se han convulsionado por las apologías a los nuevos referentes de la violencia y constituyen lo que en palabras de Lander (2007) y Santos (2015) entrarían a configurar los principios de una narcoestética, en la medida en que esta tendencia del arte logra invadir distintos escenarios de la vida social de los colombianos y, más aún, de los habitantes de la ciudad de Bogotá, centro de acopio de las sutiles violencias cotidianas que afectan a la sociedad.

La principal de estas figuras recreadas a partir de la misma realidad está asociada con la figura del sicario. La oleada de ataques terroristas promovida por los narcotraficantes, por los grandes capos de la droga, dio vida a un tipo particular de individuo que colocaba encima de los derechos inalienables de la vida su necesidad de ganar dinero. En la época de la narcoviolenca las personas que ostentaban el poder dirigían su ataque terrorista a las instituciones del poder. El sicario llegaría para quedarse como una de las formas de violencia más elaboradas en la ciudad de las que se tenga noticia hasta la actualidad. Existe un cierto tipo de personas que son capaces de asesinar a otra sólo por una remuneración económica. Esta situación refleja la profunda crisis en la que se sumergió la

sociedad colombiana. El afán del dinero fácil es uno de los factores que puede explicar esta ausencia de solidaridad y condición humana.

En su estudio de investigación, Lander (2007), va un poco más allá de este problema en apariencia solamente de tipo social. Lo relaciona con el arte, con el cine, con la televisión y, por supuesto, con la literatura. De acuerdo con su punto de vista, el momento del quiebre se vive durante la década de los ochenta y principio de los noventa con la aparición en la sociedad colombiana de uno de esos personajes que marcan la historia de una nación: Pablo Escobar. Es así como con este capo comienza el fenómeno del narcoterrorismo y aparece el sicario como figura central y como protagonista de la nueva narrativa colombiana. Este personaje y su tendencia dentro de la literatura le permite, por ejemplo, a Abad Faciolince referirse a un género especial: la sicaresca. Lander (2007) considera que la “sicaresca” es una satirización de la novela picaresca española. El pícaro era el personaje que se rebuscaba la vida y desafiaba las circunstancias de su tiempo al hacerles frente a partir de un gran instinto de supervivencia. De una forma muy particular, el sicario recoge algunos de estos rasgos y los interpola en los espacios de la contemporaneidad. De acuerdo con su trabajo, se consideran dos factores esenciales. El primero de ellos tiene que ver con la miseria y la pobreza de la juventud en Colombia. Se maneja desde la tradición popular que los jóvenes pobres en Colombia tienen dos opciones, ser deportistas o ser asesinos a sueldo.

Es conocido por muchos sectores de la sociedad colombiana que en la época de la narco violencia, el mismo tipo de violencia que se reproduce en México a partir de los ataques del Cartel de Sinaloa y todos los otros grupos que se dedican al tráfico de drogas, una de las salidas ante la crisis económica que encuentran los muchachos y los hombres jóvenes es convertirse en asesinos. Llama la atención el aparente sentido de religiosidad que inunda a este sector específico de la sociedad. El sicario se “encomendaba” a la virgen antes de “hacer la vuelta”. En algunas películas y en versiones televisivas era un lugar común ver al joven persignándose y orando antes de salir a cometer un crimen. Una de las razones por las cuales este personaje gana la escena de la ficción narrativa y audiovisual en Colombia está asociada con su especial vulnerabilidad y con los grados de compasión que podía despertar. El narco Pablo Escobar llegó a poner precio a la vida de los policías en

Medellín. Esta ruptura convirtió a esta ciudad en un referente negativo para la sociedad colombiana y la comunidad internacional, era esta sin duda la ciudad de “Don Pablo”.

Este fenómeno se expandió rápidamente como una peste. En Cali el cartel que se constituyó logró hacerle contrapeso a la agrupación criminal de Escobar. El centro del país estuvo controlado en buena parte por alias “El mexicano”. Fue una época de una especial dificultad para la convivencia y la seguridad en distintas zonas del país. Lander (2007), profundiza en esta realidad al añadir un elemento adicional: el narcoterrorismo determinó las prácticas de vida de las personas en estas ciudades. Como consecuencia natural de este asunto, aumentaron los índices de criminalidad y de asesinatos en el país. Se apoderó del lenguaje oficial la distinción entre “autor material” y “autor intelectual” de un crimen. Siendo el sicario el autor material de los asesinatos, quien se ensuciaba las manos, ocultando en la clandestinidad a aquella persona que con algún tipo de poder ordenaba el crimen.

La novela sicaresca, entonces, es un tipo particular de narrativa que surge en Colombia alrededor de una aguda y profunda crisis social, la crisis de los valores fundamentales del ser humano. Aún hoy en día es usual tener noticia de personas que son asesinadas por robarles un celular. El grado de indiferencia y de frialdad que caracteriza a este tipo de narrativas es bastante significativo. Junto con la novela negra y la novela policial la literatura sicaresca muestra un complejo desequilibrio social del cual se valen los autores para darles vida, en el espacio de la ciudad a sus personajes y para mostrar, alguno críticos señalan que de manera irónica, los vacíos más profundos de la sociedad.

Para concluir, es posible señalar que la ciudad se convierte en el escenario predilecto para este tipo de narrativas particular, debido a que la mayoría de los crímenes que se cometen a diario quedan en la impunidad, en la ilegalidad. Las calles oscuras, los callejones, la noche, lo que bien Ángel Rama define con la ya varias veces citada dicotomía entre la “Ciudad letrada y la ciudad real” (García-Herreros), es el telón de fondo predilecto para la trama que se constituye desde la literatura de la violencia en Colombia, una literatura que muestra la violencia como un factor determinante en la búsqueda de la verdad que algunos individuos quieren adelantar, y es en esta búsqueda cuando descubren que la mentira es el motor de la sociedad, que la verdad se oculta o se cuenta a medias; descubren

el poder que tiene la persona que maneja cierta particular información, algunos de los caracteres viven de sacar provecho de la información que manejan, algunos individuos sacrifican su propia vida por mantener oculta una verdad que, de salir a la luz, trastocaría la estabilidad de alguien que tenga el suficiente poder para asegurarse de que esa verdad nunca se revele y permanezca en la clandestinidad.

CAPÍTULO IV  
**LA NARRATIVA DE GAMBOA: RASTROS AMBIGUOS Y CRÍMENES  
JUSTIFICADOS**

En el presente capítulo, relacionado con los hallazgos, se presenta el resultado del análisis de las obras en cuestión, se van a trabajar cuatro secciones. La primera de ellas recae sobre la figura de Víctor Silanpa, un periodista venido a menos que tiene la tarea de descifrar el enigma sobre el asesinato del empalado del Sisga. Los parámetros de análisis que se van a trabajar tienen que ver con la manera en que Silanpa llega al descubrimiento de la verdad y sobre lo que él es capaz de llegar a hacer para cumplir con este objetivo. Es de destacar la visión de la parodia sobre la cual es trazada la imagen del detective clásico para mostrar a un hombre sin los grandes rasgos de intelectualidad que caracterizaban al relato policiaco. Silanpa es una especie de deformación del referente tradicional del detective que resuelve toda clase de enigmas. Es un hombre que urde la mentira como un mecanismo válido para llegar a la verdad. No sólo utiliza la mentira como mecanismo para resolver el enigma, sino que llega hasta el cementerio para descubrir que el hombre sepultado no era quien se creía, evocando el viaje al Hades de los antiguos héroes griegos.

En un segundo momento, se hablará del impostor Nelson Chouchén como un escritor sin gloria que ansía encontrarse con esa historia que lo catapulte a los niveles de universalidad que siente merece su obra. Chouchén encarna la figura del profesor académico cansado ya del mundo de la crítica que busca, desesperadamente, obtener ese reconocimiento para su obra, para su literatura, lo que lo lleva también a buscar la verdad sobre su origen en la milenaria China, y en esta búsqueda se ve involucrado en el desciframiento del enigma que se cierne sobre un manuscrito antiguo que puede llegar a darle un nuevo aire al espíritu cultural de la nación. Chouchén forma, junto con los otros dos impostores, Suárez Salcedo y Gisbert Klauss, una trinidad que refleja la manera en que la literatura puede tener una apariencia de realidad, ubicándonos de esta manera, en un nuevo escenario donde se configura la búsqueda de la verdad.

Posteriormente, se tratará el tema de la criminalidad donde se formula como hipótesis principal el hecho de que un crimen, un asesinato, es la manera más adecuada para el enmascaramiento de la verdad. Junto con el asesinato coexisten otras formas de criminalidad que están relacionadas con el sicariato, con la corrupción, la prostitución como una manera de entender la relación fundamental del ser humano en su objetivo de encontrar una verdad que se esconde detrás de las acciones de los hombres que hacen hasta lo imposible para evitar que esta verdad salga a la luz.

Finalmente, se analiza el espacio narrativo de la ciudad como un eje fundamental que permite la articulación de los tres elementos de análisis: la búsqueda de la verdad, el crimen y la mentira como una forma manifiesta de enmascaramiento de la verdad. Se realiza, además, una distinción entre la manera cómo ocurre la representación de la ciudad de Bogotá y la ciudad de Pekín en las novelas de Santiago Gamboa que facilitan este análisis, a saber, *Perder es cuestión de método* (1997) y *Los impostores* (2001), donde el espacio narrativo de la ciudad se convierte en el escenario de fondo más adecuado para darle vida a las relaciones que se establecen entre los personajes donde prima la anomia en relación directa con las estrategias narrativas en que se van a dar las relaciones principales entre los diferentes personajes que aparecen en cada una de las novelas.

#### **4.1. Víctor Silanpa, o el esclarecimiento de la verdad**

Víctor Silanpa es el protagonista de la novela *Perder es cuestión de método* (1997). A su vez, es la persona sobre la que recae el rol de convertirse en el detective encargado de encontrar la verdad en el caso del empalado del Sisga. Crimen que da motivación a la novela, ya que su esclarecimiento resulta fundamental en el entretejido narrativo que elabora Gamboa. Ante todo, Silanpa es un hombre que está sumergido en una profunda soledad. Su relación de pareja está al borde del abismo y a él no parece interesarle demasiado. Su trabajo como periodista brinda más espacios de conflicto que de satisfacción. De alguna manera es frecuente encontrar en la narrativa de Gamboa, personajes que en algún momento quisieron ser escritores, pero ante esta tentativa, han fracasado.

Silanpa es un hombre contaminado por el bajo mundo y por las actividades delincuenciales. Su pasado lo hace parecer como si fuera alguien que ha tenido antecedentes penales o jurídicos, que ponen en entredicho la condición clásica del detective: un hombre virtuoso capaz de solucionar cualquier crimen por razón de sus aptitudes y de su inteligencia. A pesar de ser un periodista, los malabares de su oficio le han hecho comenzar a entenderse con asuntos forenses. Escribe para un periódico amarillista, “El observador”. En la tradición cultural donde se incrusta la narrativa de Gamboa, un diario de este tipo es un periódico que publica, ante todo, imágenes sensacionalistas de asesinatos, homicidios, violencias comunes, ya que apuntan a cierto tipo de lector popular que centra su atención en el dolor ajeno, en el dolor de los demás. Silanpa reconoce las historias que tienen esta carga emocional y amarillista. Por eso no duda ni un solo instante en atender el llamado del capitán Moya. Cuando conoce el caso del empalado asume su investigación, sin saber que se introducía en un complejo enmarañado del cual iba a entrar a formar parte en un juego de intereses que en buena medida podría convenirle o no. Silanpa corre el riesgo y acepta asumir la tarea del esclarecimiento de la verdad en este caso específico.

De acuerdo con el estudio de Pizarro (2013) la figura del detective clásico va a ser reelaborada en la novela policial latinoamericana. Ante la ausencia de valores y de referentes morales propios, sí presentes en la cultura norteamericana, ante el fenómeno de desintegración de la ley y ante el hecho de que las estructuras policiales son las que primero se vulneran de manera directa por parte de crimen y de su organización, la institución policial como tal se aleja de la imagen original que se derivó de los relatos que dieron vida al género. Silanpa no es ya un detective con una capacidad asombrosa para encontrar la luz al final de la oscuridad en medio de un túnel de incertidumbre. Es un hombre que decide comenzar una investigación criminal siendo motivado por el cumplimiento de sus propios intereses particulares y en este camino se encuentra con la resolución del enigma, hallando entonces la verdad.

Uno de los momentos dentro de la novela donde más claramente queda definido su carácter inicial está asociado al instante en el que decide devolver las fotos al tipo que lo había contratado para seguir y probar que le era infiel a su esposa. Sin más, “Silanpa cogió

el cheque y le entregó la película. Dio media vuelta y avanzó hasta la puerta pensando que era la última vez que lo hacía. La vida privada... ejercía sobre él una gran fascinación...” (Gamboa, *Perder...* 34). Es de esta manera como Silanpa aparece en la novela de una manera desobligante, siendo capaz de llegar a los mismos estratos bajos que tanto le incomodan para cumplir la tarea que le asignen. Es simplemente un hombre que de un momento a otro se ve inmerso en una situación tensionante alrededor de uno de los casos que más impacto reciente ha causado en la ciudad. En verdad comprueba que, para generar este impacto en una ciudad llevada hasta los límites de tanta violencia y brutalidad, sin duda, el crimen debe tener algunos elementos que desafíen a la misma razón y que lo coloquen a unos niveles por encima de la realidad, tal vez mucho más cerca de la ficción.

Así es Víctor Silanpa, al principio de la novela va a aparecer muy lejano de la verdad, fácilmente comprable, fácilmente corruptible. Un hombre que se deja llevar por el dinero sucio. Un hombre que se ha convertido en un elemento más de la cadena de corrupción es a quien se le confía la tarea de encontrar la verdad en el caso del asesinato del empalado de Sisga. De acuerdo con Quesada (2010) la figura de Silanpa es más cercana a la parodia que a la imagen del detective clásico original. Las constantes alusiones al humor, la ironía con que se construyen algunas imágenes, y la misma frustración del periodista por hacerse escritor, hace de la novela, desde esta perspectiva de análisis, un juego dialógico desde donde se puede construir una figura de un héroe desmadejado de su propia condición y más cercano a la parodia que a otro tipo de representación.

De la misma forma, la relación que existe entre Silanpa y Estupiñán, le permiten a Quesada (2010) señalar la presencia de una de las dualidades como forma simbólica de mostrar una doble intención de veracidad. Lejos ya de la altura y nobleza del ayudante de la novela policial, Estupiñán al igual que Silanpa, se encargan de mostrar la manera en que estas figuras han entrado en escenarios muy próximos a la decadencia. Estupiñán se convierte en una figura que apoya la tarea investigativa de Silanpa, pero él no es un policía, ni un detective, es un vecino de la zona que intuye la importancia de aquel crimen y que le permite a Silanpa ir atando los cabos de las muertes de una manera que a él se le facilita ir acercándose al desvelamiento de la verdad.

Este rasgo de la parodia es una interpretación que sitúa a la novela de Gamboa en un territorio de una alta significatividad. En primer lugar, muestra a un Silanpa degradado, lejos ya de la imagen del detective clásico, recreada por los maestros del género. Lo muestran corruptible, poniendo en entredicho su sistema de valores. Se muestra rodeado por hombres de la más baja urdimbre, donde Silanpa aparece como un investigador sin las influencias de los detectives que aparecían en la novela policiaca, por lo cual tiene que acudir a los chantajes y a los sobornos para conseguir la información que necesita, para acercarse a la verdad. Víctor Silanpa es un hombre que tiene un fuerte problema con la legalidad.

En efecto, además de la relación casi de comensalismo que mantiene con el capitán Moya, Silanpa huye de toda conexión que se pueda establecer entre él y la legalidad. De alguna manera, sus actividades son ilícitas. La forma cómo desenmascara y pone en evidencia a los falseadores de la verdad, es a través de maniobras totalmente reprochables. Uno de los recursos que utiliza Silanpa para lograr este cometido tiene que ver con la mentira. Mentira es lo que le dice al doctor cuando lo sorprende con el negro en la escena del motel. Mentira es lo que le dice a la Quica para lograrla convencer de que acuda junto a él al círculo clandestino de “El Paraíso Tropical” (Gamboa, 1997). Mentiras son las que le permiten acercarse lo suficientemente cerca de Esquilache y de Barragán para conocer cuál era su incidencia en el asesinato de Pereira Antúnez.

Desde esta perspectiva, la mentira como estrategia de recuperación y recopilación de información sería moralmente válida (Hernández, 2009). Las mentiras que utilizan Silanpa y Estupiñán los van conduciendo paulatinamente hacia la verdad sobre lo ocurrido a Pereira Antúnez. Así que esto permite comprender de qué manera existen mentiras que pueden ser morales, debido a que afectan de una manera positiva un círculo social o una comunidad. En este caso, las mentiras que utilizan Silanpa y Estupiñán son fundamentales para el esclarecimiento de la verdad. Una muestra de estas mentiras útiles está relacionada directamente con la Quica, cuando entran a los baños turcos “El Paraíso Tropical”. Más específicamente cuando ella se hace pasar por su una persona distinta a quien era en realidad “Quica abrió los ojos. Tenía que empelotarse y entrar a varios salones en los que hombres y mujeres, también empelotos, charlaban y leían el periódico. Le dio risa”

(Gamboa, Perder... 109). La edad de Quica también ha sido desde el principio de la historia una incógnita para Silanpa, ella misma confiesa que falsea con relación a este dato que resulta relevante si se tiene en cuenta que además de prostituta la Quica dice en algunos momentos que es menor de edad lo cual convertiría a Silanpa en un corruptor de menores (107).

Poco a poco Víctor Silanpa va entrometiéndose más y más en el enigma. Una de sus motivaciones iniciales al principio de la historia, sin duda, está relacionada con la crueldad del crimen de Pereira Antúnez. Podría aducirse que la consciencia moral no permite entender qué tipo de persona podría cometer tal crimen contra una persona. Silanpa se va dando cuenta de que la situación esconde asuntos serios y graves, se toma consideraciones de peso. Además de la destrucción de su auto, Silanpa comienza a sentir miedo por su esposa, Mónica, y por su amante, Quica. Decide protegerlas, a la segunda más que a la primera, pero igual ambas le importan, asume además por la prostituta un papel casi que paternal. A su esposa sólo le hace un par de llamadas (Gamboa, 156). Es hacia Quica, hacia quien va a dirigir la mayor atención posible en esta situación. Tal vez esto es lo que hace que para Silanpa el caso cobre un interés particular, él le va atribuyendo un carácter esencialmente individual debido a que el grupo de políticos corruptos que enfrenta comienza a meterse cada vez más en su intimidad buscando de esta manera atacar sus puntos débiles.

Silanpa va entendiendo poco a poco que las personas que no quieren que se sepa la verdad, representados en este caso por Esquilache y Vargas Vicuña, están haciendo hasta lo imposible por neutralizarlo y más cuando se dan cuenta de que él es quien probablemente tenga las escrituras de los terrenos de Pereira Antúnez. Este sesgo frente a ocultar un hecho irremediable es el que le da un sentido bastante significativo a la historia. Existe un parámetro motivacional que hace que Silanpa quiera hundirse en este enigma hasta el final, exponiendo casi hasta su propia vida.

Silanpa siente que este asunto puede impulsar su carrera, cambiarle la vida de alguna manera, puede convertirse en la historia de su vida y por eso decide continuar (Gamboa, Perder... 310). En la medida en que pudiera llegar a la verdad, Silanpa se acercaría a esa historia que ansiaba tanto y que significaba tanto para él, próximo ya al

desciframiento completo del enigma, sintió la necesidad, casi impulsiva, de llegar hasta el final a pesar de todo lo que pudiera interponerse entre él y la solución del enigma que implicaba la comprensión absoluta sobre la participación de cada uno de las personas que de alguna manera estaban implicadas en el asesinato y la desaparición de Pereira Antúnez.

Es claro que lo que le interesa a Silanpa más que un dilema moral está asociado con el protagonismo y con el reconocimiento que pueda obtener por ello. Un hombre de las características de Víctor Silanpa nunca “daría puntada sin dedal”, como se dice en la Tradición Popular. Esto significa que es un hombre venido a menos pero no por ello falto de inteligencia ni de sentido común. Silanpa sabe que este caso podría colocarlo en una posición bastante favorable frente a los demás en su círculo laboral y frente a su jefe, Esquivel. De acuerdo con el trabajo de investigación realizado por Bermúdez (2013). La perspectiva de la narrativa de Gamboa sitúa al sujeto en un escenario de confortación del cual subyace la crisis como mecanismo de ruptura con lo establecido por la sociedad. Esta ruptura en especial tiene una condición de desarraigo en la medida en que el sujeto se ha escindido de una serie de posibilidades y rasgos sociales a los cuales aferrarse. Si bien Silanpa desea un reconocimiento por su labor, el mayor reconocimiento que espera es como escritor. Tal vez sea por esta razón por la cual Gamboa va a incluir fragmentos de notas de prensa escritos por el propio Silanpa.

En estos fragmentos puede notarse el estilo de un escritor que tiene un dominio sobre la narrativa periodística pero que está limitada su posibilidad para dilucidar y para reflexionar (Gamboa, Perder... 17 - 18). Esta situación puede llevarnos a afirmar que la ambición de Silanpa está relacionada también con un ansia de libertad. Si bien su labor como periodista está vinculada con su aspiración de ser un escritor, también es cierto que existen unas restricciones fundamentales. Silanpa no puede escribir sobre lo que quisiera sino sobre lo que le toca escribir. Sus notas de prensa, además de estar condicionadas por el espacio, no más de una columna, están condicionadas también por la temática y por el público al cual va dirigido. No puede permitirse ningún tipo de amplitud porque los lectores de “El observador” necesitan datos puntuales y certeros que les den herramientas de juicio para determinar la ocurrencia de estos sucesos altamente violentos.

Vuelve entonces acá la figura de Pereira Antúnez en la mente de Silanpa, su empalamiento. Más allá de los macabros asesinatos que buscan los lectores del periódico para el cual trabaja el detective, existe una condición de ruptura y de transgresión en la forma cómo es empalado Pereira Antúnez. El grado de sevicia de la muerte hace que Silanpa profundice en la manera y en los móviles que motivaron el crimen. Su conclusión final está relacionada con que el empalamiento era un mensaje de Vargas Vicuña para Esquilache y Barragán. Esto funciona dentro de la estructura narrativa de la historia.

Sin embargo, uno de los descubrimientos que Silanpa expone de forma detallada frente al caso del empalado está relacionado con la forma detallada en la cual Silanpa ata los cabos sueltos. En efecto, para llegar a esta conclusión, Gamboa guía al lector a su diario de notas donde encuentra con pormenores lo que le ha ocurrido al cuerpo (Gamboa, *Perder...* 317-320). Bajo el título de una nota periodística “Historia de un cadáver”, Silanpa revela todo el traumatismo al que fue sometido el cuerpo. Cercano a la figura del suplicio enunciada ya por Foucault (1976), el castigo sobre el sujeto persigue al cuerpo aún más allá de la muerte. Gamboa utiliza esta escena del empalamiento con dos intenciones estéticas. La primera, mostrar que Silanpa pudo triunfar sobre la oscuridad del enigma y estableció la verdad frente al modo cómo el cuerpo fue empalado. En segundo lugar, desprestigiar aún más las figuras de Esquilache, Barragán y Vargas Vicuña, quienes fueron los autores intelectuales del asesinato, así no hayan movido un dedo para matarlo, sí fueron quienes ordenaron su muerte, su desaparición y su defenestración.

Es de singular importancia también para este análisis detenernos un momento en la escena del balneario “El Paraíso Tropical”. Está ubicado en inmediaciones del terreno de Pereira Antúnez. De alguna forma llegar hasta allá significa “entrar en la boca del lobo”, siguiendo la Tradición Popular. Ya vimos cómo Silanpa hace que la Quica lo acompañe a partir de una serie de engaños y de mentiras, Quica no tenía consciencia ninguna sobre el terreno que estaba pisando ni sobre el problema en el cual se estaba metiendo. Esta escena, además de estar asociada con la mentira, está asociada con la búsqueda de la libertad, la libertad que brinda el goce y el disfrute del placer.

Los trazos que utiliza Gamboa son bastante generales, pero muy importantes “Silanpa observaba: barrigas flácidas, espaldas velludas, mujeres de tetas enormes cayendo

en pliegues sobre vientres deformados por la edad, de vez en cuando algún cuerpo joven...” (Perder... 109). “El Paraíso Terrenal” es un sitio diseñado para desenmascarar la hipocresía y la falsedad del hombre, al menos esta es la excusa, totalmente dudosa, por cierto, que ofrece Silanpa para lograr acceder allí junto con la Quica. Pero Silanpa no se detiene a morbosear demasiado, él sabe que el fruto de su lujuria y el fruto de su placer está relacionado con la mujer que la acompaña, con la Quica, ella será el símbolo de la libertad sexual y de su ruptura final con un orden matrimonial que resulta demasiado incómodo para él y para su estilo de vida.

Sin embargo, algo llamativo opera al interior de esta escena. Si bien Silanpa accede al sitio con una intención de profundizar en la búsqueda de la verdad del cuerpo y en la manera en que las personas que urdieron el complot quieren lavarse las manos con ello, encuentra que la búsqueda del placer colinda con los sectores más acomodados de la sociedad. Silanpa es testigo de cómo el desnudo colectivo se presenta como una forma de alcanzar la libertad. Es posible entender esto en su reacción de extraña normalidad cuando se da cuenta de que Quica habla con una persona mayor (111). Su único cometido real era encontrar la mujer que le había descrito Abuchijá, quería ponerla nerviosa, garantizar que ella supiera que le estaba pisando los talones. Pero encuentra un estilo de vida más denso que debe abandonar porque el placer que persigue Silanpa se lo brindará Quica, unas escenas más adelante.

El factor de su vida matrimonial cobra un valor relevante. La relación con Mónica no se encuentra en su mejor momento y queda totalmente diluida al final. Silanpa nunca supera el trauma de encontrar a su esposa desnuda en la cama con otro hombre (73). Para ningún hombre es sencillo aceptar que su matrimonio fracasa y que es un cornudo. Aunque acepta que su matrimonio ya estaba en crisis, de alguna forma, su vida y estabilidad entra en un terreno movedizo. Silanpa es incapaz de darle vuelta atrás, cada vez más hundido en la tarea de llegar a la verdad y desenmascarar a los criminales, resigna cualquier lucha por su vida matrimonial (296). Ya se ha visto cómo Silanpa ha sido capaz de mentir, ha sido capaz incluso de ir contra todo precepto moral y entrar desnudo en un balneario turco en medio del club social de las personas que probablemente estuvieron detrás del crimen, y posterior martirio de Pereira Antúnez. Ahora se va a poner sobre la mesa el análisis de una

de las situaciones que mejor expone el carácter de Silanpa, es capaz de bajar hasta los infiernos como los antiguos y míticos héroes griegos.

García (1985) establece como criterio fundamental para comprender la épica antigua que el viaje más lejano y temible que podría emprender todo héroe, era el viaje al inframundo. Para los griegos, por ejemplo, se trataba del descenso al Hades, “La Mansión de los Muertos” un motivo recurrente en la literatura épica. Cita el caso de Heracles, quien fue a realizar una prueba de fuerza enfrentándose al “perro guardián, al cancerbero de tres cabezas”. Al tártaro fue el mismo Orfeo, con la intención de traer a Eurídice, en una de las más bellas historias de la antigüedad. También Odiseo descendió al Hades para conocer del propio Tiresias, la manera cómo regresar a su país natal, Ítaca. García también señala que este descenso al Inframundo no es sólo cuestión de los griegos sino de la literatura épica en general. Virgilio, el poeta romano autor de La Eneida, hace que su héroe descienda también al reino de Plutón. Dante Alighieri en su poema alegórico desciende junto con el mismo Virgilio hasta el Infierno en busca de la salvación. Es más, Gilgamesh, héroe de la tradición oriental, también va al inframundo buscando la salvación y la vida eterna. Se podría fortalecer esta idea con dos ejemplos más. En la tradición cristiana, Jesucristo desciende a los infiernos durante los tres días que dura su muerte. Y los héroes mayas, Hunahpú e Ixbalanke también bajan a la región oscura, a la que llamaban Xibalba, en una prueba de su heroísmo y de su valentía.

Manteniendo esta perspectiva y recordando de la mano de Quesada (2010) el rasgo fundamental de la parodia como representación, Silanpa también desciende al infierno. Es obvio que se trata de una forma contemporánea del antiguo viaje épico, pero Víctor Silanpa se muestra como un tipo con los pantalones bien puestos, en la medida en que ni siquiera lo atemoriza un cementerio a la medianoche. La imagen del infierno representada en la novela de Gamboa es bien distante de la épica antigua.

Es importante retomar la idea de que en la novela de Gamboa opera el criterio de la parodia para representar no sólo al detective moderno, sino también los lugares de la ciudad que visitan en su intento por dar con la verdad. Basta sólo con detenerse un momento en el bar de los sepultureros y en su nombre “El más acá” (Gamboa, Perder... 215), para comprender un poco la manera en que opera esta parodia en cuanto tal (Quesada, 2010). El

infierno es representado de una manera mucho más burlesca que la solemnidad que primaba en la antigüedad. La figura de Caronte, mítica y esencial en la épica antigua, es cambiada por un sepulturero leproso, quien insistió muchísimo que se recordara su nombre, Jaime Bengala. Este sepulturero también había de cobrar un dinero para llevar a los vivos hasta el reino de los muertos. Silanpa debe confirmar que el cuerpo que está enterrado no es el de Pereira Antúnez, a pesar de que en esa lápida diga su nombre. Este dato resulta fundamental para su investigación y para su hipótesis de que el empalado era en realidad el hacendado, dueño de los terrenos donde Vargas Vicuña quería iniciar la fase de construcción de su millonario proyecto de vivienda.

El infierno de la épica es el Cementerio Central bogotano. La figura de Caronte, mítica y fascinante, es reemplazada por un leproso que cuida el cementerio, como ya se ha dicho. El héroe antiguo, bajo la figura de Odiseo, Perseo, Virgilio, Jesucristo, es parodiada por dos hombres comunes y corrientes, Silanpa y Estupiñán. El vaticinio es una verdad presentida, el cuerpo sepultado no es el de Pereira Antúnez. Una vez dentro del cementerio “El hombre se detuvo y empezó a clavar el barretón por los bordes de una lujosa lápida donde se leía «Casiodoro Pereira Antúnez»” (Gamboa, *Perder...* 217). Los portales del infierno siempre traen revelaciones para quienes buscan dentro de ellos, para los que indagan. Silanpa y Estupiñán no sólo descubren que el cuerpo no era el que decía la cripta, sino que correspondía al hermano de Estupiñán. La verdad resulta a veces dolorosa, pero es la verdad. De esta forma Silanpa muestra que es capaz de descender incluso hasta el mismo infierno, en sentido paródico, con tal de acercarse al esclarecimiento de la verdad.

Para finalizar este apartado, relacionado con la figura de Víctor Silanpa y su afán por encontrar la verdad, es relevante analizar que Silanpa se ve en la necesidad de proteger a las personas que están al lado suyo. De acuerdo con la investigación propuesta por Pizarro (2013), la revelación de la verdad siempre va a resultar incómoda para algunos de los personajes de la historia. Esto hace que en ese esfuerzo por aclarar la verdad se haga necesario, incluso pensar en las personas que rodean al detective. Este instrumento, de acuerdo con esta investigación, funciona como un elemento narrativo que permite elevar la tensión y crear una atmósfera donde predomina la conspiración como parte variable dentro de la estructura del relato negro o del relato policiaco.

Víctor Silanpa protege en primera medida a la Quica. Si bien la situación que la une a ella es una situación de profundo despecho ya que ocurre durante la separación con Mónica, es la Quica quien se va a exponer de manera directa porque, como se ha dicho, ella va a entrar con Silanpa al balneario “El Paraíso Terrenal”. Después, cuando Susan intenta sobornarlo en su apartamento para que no meta sus narices donde no lo han llamado, Silanpa comprende que el asunto se está complicando mucho más, finalmente, lo amenaza con un revólver y, aunque todo pudo haber tenido un final instantáneo ahí mismo en su apartamento, la mujer que había ido a nombre de Vargas Vicuña decide perdonarle la vida en un acto de conmiseración y de caridad suprema, que no se suele ver muy seguido en las huestes del hampa, lo que favoreció que finalmente Silanpa continuara con su investigación (Gamboa, Perder... 117).

Esta tendencia cercana a la protección es el eslabón final que permiten mostrar la figura de Silanpa como un hombre que tiende hacia el esclarecimiento de la verdad. Si bien de ninguna manera va a apoderarse el sentimiento clásico y moral, la fascinación que tenían otros detectives de otras épocas, sí va a imperar en Silanpa una serie de valores asociados al hecho de no tener escrúpulos ni limitantes en sus acciones, al ser capaz de ensuciarse las manos y pasar por encima de muchísimas tradiciones, sacrificando incluso su propia vida personal con tal de acercarse mucho más a la resolución del enigma que le da motivación central al relato escrito por Gamboa.

Silanpa expone incluso su propia vida. Ya desesperados por no tener las escrituras, los políticos de clase media de la ciudad que debían impedir que el crimen del empalado ocupara páginas centrales de algún diario, o fueran investigados por la policía, deciden acabar con la vida de Silanpa y de su amiguita, la Quica. De alguna manera podría comprenderse que la separación con Mónica y la ruina de su matrimonio llegó en un momento indicado porque gracias a ello, su esposa, quien ya se había ido a formar un nuevo hogar con Óscar, su novio de juventud, estaría por fuera de todo peligro y no le incumbirían estas circunstancias. No tanto sucedía así con la Quica. Era evidente que Silanpa la quería. Tal vez no de la misma forma como amaba a Mónica, pero sin duda le importaba. Tal vez la motivación que tenía de protegerla se debía a que había fracasado en su matrimonio. No quería que Quica perdiera la vida simplemente por haberle hecho un

favor, pero los asesinos que lo seguían podrían darse cuenta de que era su punto más vulnerable.

Silanpa arriesga incluso su propia vida cumpliendo la cita que había pactado con Susan para entregarle a ella las escrituras. Sabía que allí lo iban a estar esperando los hombres de Vargas Vicuña y de Barragán, pero incluso así, se confió en el Capitán Moya, quien trató de tranquilizarlo asegurándole que las cosas saldrían de la mejor manera. Ante este grado de valentía resurge la figura de Silanpa, mucho más cercano al papel heroico que alguna vez tuvo la épica. Si bien es una imagen ya distante, bajo una forma diferente, Silanpa experimenta una serie de transiciones que se deben señalar. Bajo la lectura de Montoya (2005) se tiene que el camino que ha de llevar a Silanpa a una suerte de evolución de actitudes fundamentales, son indispensables para comprender el carácter asociado, en primer lugar, con su incorruptibilidad. Ya se vio como en una de las primeras imágenes acepta el soborno del esposo infiel, pero luego, no cede ante la oferta de Susan para dejar de participar en la investigación del empalado. Sacrifica su propio matrimonio y la relativa estabilidad que este pudiera tener su vida y en sus sentimientos.

Y, por último, debe proteger a los que más cerca suyo están, como lo es el caso de Mónica y la Quica, ya que estuvo a punto de perder su propia vida en el afán por esclarecer la verdad frente al asesinato de Pereira Antúnez. Si bien esta recompensa no llega al final, Vargas Vicuña, quedaría libre sí existe un saldo a favor de Silanpa quien logró demostrar que el cuerpo sepultado no era el del dueño de los terrenos al lado de la laguna del Sisga como Barragán quiso hacerle pensar a la autoridad competente. Silanpa emerge así, como la figura del detective pos moderno, un hombre lleno de defectos y de pocas virtudes que se enfrenta a un mundo aplastante, lo desafía y lo vence aun a costa de las cosas que él más ama, mostrando de esta forma un sujeto en su más pura condición humana.

#### **4.2. Nelson Chouchén, la búsqueda del manuscrito oculto**

En la novela *Los impostores* (2001) Santiago Gamboa elabora un relato de corte policiaco donde sitúa a tres personajes en una dinámica bastante peculiar. Los tres quieren

ser escritores. De alguna forma la imagen de Nelson Chouchén es la que más se presta para el presente análisis. Si bien existe una convicción de parte de sus coprotagonistas, será Chouchén quien dé un mayor dinamismo a la figura de detective/escritor que se viene manejando. Este propósito común puede encontrarse presente de alguna manera en los personajes de Gisbert Klauss y de Suárez Salcedo. Aunque, inicialmente sea Nelson Chouchén quien demande la mayor atención.

Pellicer (2007) fundamenta una tendencia reciente de la literatura latinoamericana, la cual consiste en elaborar novelas donde se retoma la historia del manuscrito perdido. Para esta investigadora, las apariciones de distintos autores tocando el tema, le permiten al crítico literario tener una serie de aspectos constantes que subyacen en la idea implícita dentro de la historia, así como del manejo de las acciones y el desenvolvimiento de la trama. Desde esta perspectiva, se pueden encontrar una cantidad finita de variables dentro de las cuales Pellicer (2007) destaca, además de la figura paródica del héroe, ya comentada por Quesada (2010), el hecho de que la búsqueda del objeto perdido está relacionada, en la mayoría de los casos, con la resolución de un crimen.

Dentro de esta investigación se menciona, además, que el hecho de incluir un manuscrito como parte del enigma central a resolver permite que la novela se adentre en los terrenos de la autoreferencialidad y de la metaficción. Pellicer (2007) retoma las nociones básicas que ya se habían planteado con anterioridad, sobre el hecho de que todo acto literario es en esencia un acto de ficción, simulación y mentira. El manuscrito perdido permite que el novelista pueda reflexionar sobre esta condición. Asumir la literatura como una invención se convierte en uno de los géneros trabajados por los narradores con la intención de mostrar la intimidad del proceso de creación y de concepción de la obra.

La autoreferencialidad está concebida como la capacidad que tiene la literatura para dar cuenta de sí misma (Pellicer, 2007). Es una condición que explora el arte narrativo en su afán de indagar sobre nuevas posibilidades estéticas, pues llena el relato de la verosimilitud que se le niega desde su génesis. Es así como una novela busca hundir en su propia interioridad los factores que le permitan al lector identificarla como un hecho palpante, como si de alguna manera estuviera viva y así superar el meollo de la no realidad de la ficción literaria.

Una de las condiciones que también asocia Pellicer (2007) recuperando el concepto de Piglia (2001), tiene relación con el hecho de que una novela autorreferencial puede entrar en diálogo con otros elementos de la literatura. Es una novela que dialoga con la literatura, su existencia se debe a lo literario, ya que su mecanismo interno es dismantelar los modos en que opera la ficción sobre ella. La novela autorreferencial se pone en evidencia, da cuenta de la manera cómo se estructura y se incrusta en un referente que resulta muy atractivo al lector, porque de alguna manera la novela está hecha de literatura.

En la tarea propuesta por este análisis sobre la narrativa de Gamboa, resulta fundamental pensar en el manuscrito perdido y en su recuperación casi espontánea por parte de los tres personajes centrales de la novela, como un aspecto definitivo para plantear el problema de la búsqueda de la verdad. Existe toda una simbología que gira alrededor del manuscrito como tema y como objeto literario. Su aparición en el arte narrativo se remonta quizá a la aparición misma del género. Este velo de fascinación ha llamado la atención de múltiples autores de la literatura universal y de escritores más contemporáneos. La razón por la que parece ser tan relevante este efecto estético puede estar relacionada con la cantidad de variables narrativas que se desprenden de él.

De esta manera, el manuscrito perdido se alza como un símbolo de la búsqueda de la verdad y como un instrumento que coloca a los personajes bajo tensión en la mitad de uno juegos por su posesión y por el poder. Esta figura narrativa no es nueva en Gamboa si pensamos un poco en las escrituras que desaparecieron en *Perder es cuestión de método* (1997). Así, en la novela *Los impostores* (2001) casi que podría decirse que Gamboa recupera viejas obsesiones estéticas, dándole ahora un mayor vuelo en el sentido en que existe una visión transcultural del relato.

En este punto resulta muy importante el aporte que a propósito realiza Cordero (2010) para quien la novela policial ha tenido una serie de transiciones temáticas que le permiten alcanzar un nuevo estatus de acuerdo a su género en el panorama de la literatura universal. Él lo denomina como género “neopolicial”. Desarrolla esta categoría aduciendo que los horizontes elaborados por la narrativa latinoamericana, en su caso toma como referencia el caso de la novela ecuatoriana, donde han asimilado y amoldado de tal modo el género clásico que lo ha expuesto a una altura sin precedentes en la narrativa

norteamericana y europea y ha desarrollado personajes tan característicos y tan propios que, sin lugar a dudas, pueden darse estos visos de originalidad en los relatos que crean los novelistas.

En este nuevo encriptamiento del género policial el manuscrito perdido halla un lugar con una muy fuerte singularidad. Una de sus tendencias más constantes también está ligada con el elemento político. Es decir, este documento extraviado tiene un soporte histórico que puede estremecer algunas de las instituciones que albergan cierto tipo de poder. Este poder no sólo es entendido en función de los aparatos gubernamentales, sino que pueden adquirir también matices de emporios culturales. En otras palabras, mayor resonancia tendrá la solución del enigma y encontrar este documento perdido, entre más relevancia tenga para la cultura el autor que lo haya escrito. Así, algunos novelistas entre los que se cuentan Gómez, Manzur, De Santis, Soer, Bolaño, el propio Gamboa, entre otros, ven en este símbolo la imagen idónea para desenvolver un despliegue narrativo que se ha apoderado cada vez más de situaciones y fábulas dentro de la novelística latinoamericana.

Regresando un poco sobre la figura de Nelson Chouchén, aparece de nuevo la imagen del escritor frustrado que nunca ha visto la fama y que ansía poder salir del anonimato (Gamboa, *Los impostores*, 58). Es un profesor de literatura hispana radicado en Estados Unidos que tiene por su mayor ambición, no sólo publicar y ser escritor, tal vez ya lo es, acumula más de once publicaciones; sino que aspira al reconocimiento universal. Esta prebenda hace que Chouchén no se complazca con el mundo que encuentra en la academia y lo vuelve un menospreciador constante de los críticos, quienes nunca le han dado el valor a su obra literaria, el valor que según él su literatura merece. La verdad que busca Chouchén es la verdad de su origen y de sus propias raíces (164). A través de esta verdad, busca posicionarse como una figura aclamada de las letras en el ámbito universal. Es casi por casualidad que se topa con el asunto del manuscrito y va dejándose llevar por el delirio y por la seducción que recae sobre éste, por su condición de elemento con un alto valor histórico, va convirtiéndose poco a poco en el personaje que le da vida con su obsesión particular a esta parte del relato. Su ambición es individual, quiere alcanzar la fama y salir de la vida académica que lleva en América del Norte (82).

Uno de los ejes que mejor definen y retratan el carácter de Nelson Chouchén está asociado con su capacidad para simular la literatura de escritores famosos. Es hábil con el arte de “escribir como otros”. Si bien esto le ha traído complicaciones en el mundo académico, él las desestima con una fórmula un poco arcaica, pero a la vez genuina, simplemente “él no se fija en esas minucias” (65). Resulta clave para el análisis este rasgo en la medida en que Chouchén manifiesta una habilidad muy elaborada para el acto de impostar, es decir, falsificar. Chouchén es hábil en hacer pasar como suyo algo escrito por los demás. La relación que va a tener con la verdad va a ser una relación en un doble sentido. En primer lugar, la motivación inicial de su viaje va a estar vinculada con el hecho de encontrar sus raíces, de encontrar su origen. En segundo lugar, va a verse envuelto en una situación en la cual sacará a relucir su principal habilidad: la de impostar los textos de otros autores.

De acuerdo con Bermúdez (2013) la figura del simulador exhibe una de las condiciones que él denomina “la trashumancia del alma humana”. Hay un denotado esfuerzo por mostrar de qué manera un escritor fallido puede convertirse en una especie de transgresor de normas y de reglamentaciones políticas alrededor de la figura del autor. De esto se vale para reflejar uno de los escenarios de acuerdo a los cuales la novela entra en crisis. El aspecto metaliterario se convierte, para Bermúdez (2013) en un recurso a través del cual Gamboa va a construir un mundo literario, anodino, totalmente falso. Existe una desviación de la atención central sobre el manuscrito para dar al lector la sensación de que el mundo al cual se está entrando de la mano de los tres escritores frustrados y fallidos, es un mundo altamente apócrifo.

Chouchén de algún modo anhela el reconocimiento del mundo literario. Al encontrarse con el asunto del manuscrito de un antiguo escritor chino, Wang Mian, que lleva por título “Las oscuras transparencias del aire” (Gamboa, Los simuladores, 136-137) ve la posibilidad de aprovechar esta situación para alcanzar el reconocimiento que tanto desea. Chouchén aparece, así como la metáfora del escritor latinoamericano al que ninguna editorial presta atención y cuya obra se ve relegada a ser reproducida como un favor especial por algunos profesores amigos que dictan cátedra en su escuela (59). Resulta definitiva la manera en que se va a relacionar con el manuscrito, ya que para efectos de la

trama será uno de los principales responsables después del holocausto y asesinato de quien conservaba el manuscrito, el sacerdote nacido en Francia, Régis Gérard.

El crimen eleva el factor policiaco del relato, pero ocurre como tal al final. Sin embargo, desde el principio existe la consciencia por parte de esta voz narrativa que se incrusta en algunos capítulos específicos con una voz propia dentro de los diferentes narradores que utiliza Gamboa para su novela (Gamboa, 2001). La voz de Régis Gérard es tal vez la más particular y llamativa. No sólo por su participación dentro de la trama, finalmente, él es quien conservaba el manuscrito que reviviría la Revolución de los Bóxers (Bermúdez, 2013). Sino porque su relato está acaecido más allá de la misma muerte. Él es quien da inicio a la novela, al principio se define llanamente como un “simple escribano” (Gamboa, *Los simuladores*, 11). Luego, su papel y su participación se va revelando como una forma de esclarecimiento de la verdad, como una forma de revelación, ya que además de poseer el manuscrito perdido, era consciente de su importancia, de su relevancia y de la forma cómo este podría afectar a la sociedad China dominante.

Esta figura del narrador más allá de la muerte hace pensar que de alguna manera Gérard pueda ser otro impostor dentro de la historia y sugiere la idea de que él sea el verdadero autor del manuscrito que se atribuía a Wang Mian. El recurso que utiliza Gamboa es asociar su voz y su punto de vista desde la posición ultraterrena que ocupa desde un plano superior, así se elabora una visión de él a partir de sus propias palabras “No puedo decir todo lo que quisiera, desde dónde narro todo esto, ni por qué sé tantos detalles. Diré sólo una cosa sencilla: veo” (Gamboa, *Los simuladores*, 349). Esta voz narrativa permite recuperar las concepciones acerca de la relación entre ficción y realidad que se han venido elaborando, además del tema de la impostura como falsedad y enmascaramiento de la verdad que preocupa de una manera especial dentro del análisis que se ha propuesto alrededor de la literatura de Gamboa.

Un aspecto adicional que vale la pena mencionar está ligado con el hecho de que los tres personajes centrales de la novela, Chouchén, Salcedo y Klauss, forman juntos una trinidad de la falacia y de la mentira, en suma, de la impostura. El aspecto que los une, como se ha dicho, tiene que ver con la relación que cada uno tiene con la escritura. Si bien Chouchén es quien aparece de algún modo más obsesionado con el tema, no se puede

descuidar este factor a la hora de entrar en materia de análisis en la estructura policiaca que se desarrolla en la novela de Gamboa. La falsación de la realidad es la tarea particular de cada escritor. Se debe especificar que esta falsación debe ocurrir en niveles del enmascaramiento, es decir, el escritor debe dar apariencia de verosimilitud (Vargas Llosa, 2007). Ahí radica el triunfo de la literatura sobre la verdad.

El elemento de mayor relevancia para el presente análisis está relacionado con el hecho de que estos tres escritores falsean el manuscrito de Wang Mian. Al final de la historia, no sólo existe un manuscrito, sino que cada uno de ellos hace una copia facsimilar, totalmente impostada del manuscrito por el cual dio su vida el sacerdote francés. Para Pellicer (2007) en las alteraciones que sufre el manuscrito, como el hecho mismo de falsearlo, puede identificarse con los aspectos básicos de la criminalidad que busca cuestionar la novela policial, asimismo, alude al tema de la crítica social y de la desorganización de un mundo carente de valores donde los criterios de la verdad se han extraviado dando paso a la falsedad como mediador fundamental de las relaciones humanas.

Para finalizar este apartado, vale la pena recalcar la manera cómo para Gamboa la búsqueda de un manuscrito perdido en este caso, encontrar unas escrituras de un terreno al lado de un lago, en el caso anterior, le permiten manejar una relación con la literatura como forma de hallar una verdad. Este efecto estético se hace de un modo mucho más evidente en la novela *Los impostores*, en la medida en que esta relación con la ficción literaria aproxima a sus personajes al esclarecimiento de la verdad, categoría fundamental de la exigencia del ser humano. Nelson Chouchén y Régis Gérard son los símbolos en contraposición de una relación dialéctica que cada hombre establece con lo cierto, con lo verdadero, ambos buscan encontrar la verdad a partir de un enmascaramiento, a partir de una suma muy minuciosa de engaños y de falsedad, la falsedad de la invención literaria.

### **4.3. El crimen, la verdad oculta como representación social**

En esta búsqueda incansable de la verdad como categoría narrativa transversal a la estructura de las novelas *Perder es cuestión de método* (1997) y *Los impostores* (2001), el crimen tiene un papel relevante y fundamental. La hipótesis central que se manejará en este apartado tiene que ver con el hecho de que la mejor manera de ocultar la verdad es asesinar a la persona que posee la información que resulta clave y relevante para el relato. De la mano de Forero (2010) es posible comprender que el asunto del crimen, y más si este crimen es un asesinato, es una tendencia dentro de las novelas del género policiaco, de suspenso, o como han optado por llamarla algunos críticos, la novela negra en el caso del escritor colombiano. Existen relaciones tan cercanas que dilucidar la pertenencia de las dos obras a una u otra tendencia es algo necio para este análisis, pero sin duda resulta fundamental comprender el mecanismo interno con el que operan las obras y cómo el crimen ocupa un grado de relevancia superlativo en la estructura interna de ambos relatos.

El crimen es un fenómeno social que la narrativa, y más aún, la novelística actual se ha dado a la tarea de tratar desde múltiples ángulos. El crimen parece cimentar las bases de la literatura latinoamericana en la contemporaneidad (Pizarro, 2013). Filósofos y pensadores latinoamericanos, críticos de la realidad social de nuestro continente no se han cansado de explicar de qué manera el sistema genera delincuencia común, delincuencia que se apodera de las calles y condena a la población a repetirla casi que infinitamente. Los escenarios y sucesos donde la criminalidad se han vuelto protagonistas en la sociedad colombiana son diversos y de muy distinta índole. La ausencia de justicia social, la desigualdad, la falta de oportunidades laborales y de ascenso social, los escasos niveles de educación, los bajos índices de estudiantes en la Educación Superior, hacen que la sociedad latinoamericana, más específicamente la sociedad colombiana, sea una sociedad propensa y proclive a desarrollar y albergar en sus diferentes clases todo tipo de criminalidad.

Si bien se suele asociar la criminalidad con los estratos más bajos de la organización social, basta echar una mirada a una de las escenas que Gamboa recrea en su novela *Perder es cuestión de método* (1997), para comprender que el asunto del crimen y la impunidad no es sólo un asunto de pobres. Se puede tomar como referencia las figuras de Vargas Vicuña

y de Esquilache. Un político y un empresario. No son personas pobres, no pueden aducir falta de educación. Son prototipos de la corrupción, una prueba más del desorden social. La mirada que elabora Cordero (2010) en su estudio sobre la literatura contemporánea da cuenta de que este tipo de caracteres inundan y hacen presencia cada vez de una manera más frecuente en la literatura escrita por los autores latinoamericanos. Gamboa no es la excepción.

En el trabajo de investigación de Bermúdez (2013), se sugiere también que esta apropiación literaria y estética de un fenómeno tan común como el crimen se debe a la necesidad que tienen los escritores de utilizar lo literario como vehículo de crítica frente a los niveles de desequilibrio social. Desde la perspectiva señalada por García (2003), se asume que éste es el reflejo más fiel de la realidad, una realidad oscura, desesperanzadora, donde el ser humano pierde toda la esperanza. Una realidad que él no duda en calificar como tanática. Es por esta razón que la literatura escrita bajo estas coordenadas recibe el epíteto de literatura negra. Exhaustos ya de la magia y de la fantasía desbordada, Giraldo (2008) explica la forma en que los autores contemporáneos vuelcan su mirada sobre la violencia urbana: el hampa y la criminalidad.

Se explicó ya con anterioridad cómo la figura del sicario da nacimiento a toda una tendencia del arte literario, del cine y de la televisión. Su nombre es el de narcoestética (Santos, 2015). Como personaje principal se tiene el sicario. La novela sicarésca colombiana es un género muy particular donde se pone en escena una de las fibras más delicadas del tejido social: el crimen y su secuela natural, la impunidad. Como bien apunta Lander (2007), el sicario no siempre es la figura protagónica de los relatos de novelistas colombianos, pero sí está de alguna manera presente, y más aún, cuando ocurre un asesinato. El sicario es el individuo ideal para asesinar. Casi siempre que se asesina en una novela de Gamboa, por lo menos en alguna de las obras que se van a examinar, este crimen implica el ocultamiento de una verdad fundamental para el desarrollo de la trama.

Para sustentar esta hipótesis es indispensable remitirse al acontecimiento con el que inicia la novela *Perder es cuestión de método*. Hay un empalamiento. Un hombre fue asesinado y posteriormente su cuerpo empalado a orillas del lago del Sisga, en las afueras de Bogotá. Frente a este suceso vale la pena mencionar primero dos cosas. El hecho de por

sí, parece aterrador, y hallarlo como representación dentro de una obra literaria podría ser asumido como la elaboración de una mente trastornada y que ha perdido los horizontes de lo estético. Pero ocurre un pequeño problema. Esta escena cruel, que refleja un tipo exacerbado de violencia, es más que común en nuestra sociedad. Hay que precisar. No se trata del acto del empalamiento como tal. No hay demasiados registros de un acto de estas características. Se trata más bien de que la violencia forma parte de nuestra cotidianidad y por eso tal vez ya nadie se sorprenda demasiado cuando se sabe que este fue el destino de otro ser humano.

En un segundo momento es importante mencionar que, para que tal crimen ocurra, la persona que lo padece debe tener algún tipo de condición especial. Se trataría entonces de discernir qué es lo que hace que un ser humano haga eso con otro ser igual. Las hipótesis que manejan los personajes de la novela en su afán de desenmascarar a los asesinos, sin duda, se relaciona con el tipo de poder que pueda tener este hombre particular, con una venganza personal, con el hecho de saber algo que alguien no quiere que se sepa. Sin duda que el crimen de esta naturaleza debe tener un móvil y unas motivaciones muy específicas. En otras palabras, el crimen oculta una verdad.

Alrededor del asesinato y del empalamiento giran otras formas también sutiles y minuciosas de criminalidad. La más importante de ellas está asociada con la corrupción. Los personajes de la novela buscan comprar la verdad, el silencio de los demás. Víctor Silanpa (Gamboa, 1997), es objeto de tres situaciones de soborno. En la primera de ellas cede, encubre una infidelidad. En la segunda se resiste, ha cambiado su perspectiva moral. La tercera hace creer que cederá, pero todo forma parte de una farsa creada por Silanpa para desenmascarar a los criminales, para estar mucho más cerca de la verdad. Utiliza una mentira para entregar a la policía a algunos de los responsables. La corrupción de esta manera se convierte en un espacio donde la criminalidad entra en juego y se apodera del modo de ser, de pensar y de sentir de los personajes de la novela.

Las novelas de Gamboa que han sido objeto de análisis en la presente discusión, ponen en evidencia que el crimen es una forma constante que determina la relación entre los personajes. Silanpa se relaciona con Quica de una manera particular, esta relación también es criminal, es transgresora, opera en su interior una ruptura de las normas de la

sociedad. Su anomia es evidente (Santos, 2015). Las normas son violentadas en esta manera de interactuar entre los dos seres. Quica es una prostituta y algunos indicios de la novela hacen pensar que es menor de edad (Gamboa, Perder... 107). Se convierte en una constante dentro de la narrativa de este escritor, y tal vez lo que más preocupa desde un punto de vista moral, es que lo hace parecer como si fuera totalmente normal. Es normal que existe un hombre que hace el amor con una prostituta, es normal que la prostituta sea una niña menor de edad, es normal que en la ciudad exista la prostitución, nadie puede hacer nada porque estas cosas ocurran, así sucedan por fuera de los límites de la legalidad.

Un apartado adicional merece el tema de la infidelidad. Mónica se acuesta con Óscar, un novio de su juventud. Ella es la esposa de Silanpa y lo engaña con otro hombre. En la época de la liberación sexual el compromiso con otra persona ya no tiene los mismos referentes que tenía en la antigüedad. Se es infiel con mucha más naturalidad. Casi que se podría afirmar que la infidelidad forma parte de la construcción en la cual se sumergen las relaciones humanas. Lo cierto es que Silanpa sufre por esta infidelidad (Gamboa, Perder...74). La infidelidad de su esposa lo afecta de una manera que él no sospechaba. Es cuando descubre esta infidelidad cuando decide de una vez por todas visitar a la Quica y acostarse con ella. La infidelidad es una forma de criminalidad, tal vez la más dolorosa que ocurre en la novela, porque es un crimen con impunidad, es un crimen que nadie puede demandar, un crimen que no tiene ninguna purga, ninguna prisión.

En el afán de la búsqueda de la verdad Silanpa y Estupiñán llegan al límite de sus posibilidades al tener que desenterrar un muerto. La escena es más o menos la siguiente. Estupiñán, quien tiene como motivación fundamental encontrar a su hermano del cual hace bastante tiempo no tiene noticia, se pone en contacto con Silanpa ya que sabe que él es la persona que está investigando el crimen del empalado del Sisga. Es él quien lo pone en contacto con Abuchijá, el conductor de la camioneta que transportó a Pereira Antúnez. Un hombre que simplemente hacía lo que le ordenaban, sin hacer demasiadas preguntas. Estupiñán facilita la tarea de Silanpa para introducirse en el dominio de la muerte, en el Cementerio Central.

Al llegar allí, Estupiñán, que es un poco más creyente que Silanpa, piensa en que los muertos pueden sentir, de alguna manera “ofendidos” por su presencia en aquel lugar (216).

En cierto sentido, la presencia de estos dos individuos es de por sí un acto de criminalidad. Es una trasgresión que opera en dos niveles, en el legislativo/penal y en el plano religioso/cultural. En el primero de ellos es clave mencionar que sólo la autoridad competente tiene la jurisdicción necesaria para adentrarse en el Cementerio y realizar la exhumación de un cadáver. Cualquier persona que lo haga por cuenta propia podría acarrear sanciones penales. El artículo 38 de la Resolución 1447 de 2009, expedida por el Ministerio de la Protección Social (MINSALUD, 2009) considera, entre otras disposiciones, que se debe disponer de una autorización de la institución competente para poder extraer un cuerpo que ha sido sepultado en un cementerio oficial. Además, señala que el tratamiento que se le debe dar a los restos exige cierto tipo de especialistas porque exponerse a un cadáver con determinado tiempo de descomposición implica, de alguna manera, un problema de salud pública debido a la putrefacción del cuerpo.

Además de la obvia violación a la legislación colombiana, Silanpa y Estupiñán transgreden los principios establecidos por la Tradición Cultural, más exactamente, por el aspecto religioso. Es de común conocimiento de todos que “a los muertos se les debe dejar descansar en paz”. Si bien Silanpa no era un católico practicante ni muy creyente, es evidente que está inserto en una Tradición Cultural que hace que conozca esta generalidad. Estupiñán en cambio es un poco más respetuoso de este tipo de tradiciones y de creencias. Tanto así que se espanta con un animal que estaba cerca.

Esto se hace explícito si se toma como eje de análisis la reacción de Estupiñán “Una paloma echó a volar asustada por las pisadas y Estupiñán dio un salto” (Gamboa, Perder... 216). Para Estupiñán, más allá del problema legal que se pueda acarrear por esta intrusión, existe un problema de tipo moral. Sin embargo, por fuera de todo complejo de culpabilidad, su acción lo llevó al esclarecimiento de una verdad, por lo que resulta justificada de antemano con un grado superlativo de anterioridad.

Silanpa y Estupiñán entran al cementerio y saben que esta acción es ilegal. Aun así, lo hacen ya que resulta fundamental para la investigación determinar si el cuerpo que está sepultado en esa tumba corresponde al nombre inscrito en la lápida “Casiodoro Pereira Antúnez” (217). Esta acción criminal tiene también una justificación moral (Hernández, 2009). En otras palabras, Silanpa y Estupiñán van al cementerio y cometen un crimen,

extraer sin la autorización y sin los cuidados correspondientes, el cuerpo de un hombre sepultado.

Diera la sensación por el hallazgo que realizan, descubrir que el cuerpo en efecto no era el de Pereira Antúnez sino del hermano desaparecido de Estupiñán, que esta acción tiene un viso de moralidad, lo cual de alguna manera justifica el delito que cometieron al extraer un cuerpo de donde estaba sepultado. Es importante mencionar que el asesinato de Osler Estupiñán es un asesinato que encubre otro, lo que comprueba la hipótesis de que un asesinato resulta la manera más adecuada que es utilizada por el sicariato y la criminalidad para encubrir y enmascarar una verdad.

En el caso de la novela de Gamboa *Los impostores* (2001) la criminalidad aparece reflejada más con relación a la acción central del relato, la acción de impostar. Ya se mencionó cómo para Chouchén era cuestión de detalles menores el plagiar a cualquier escritor. Además del prestigio y de la fama, anhelaba tener una vida literaria. Así lo confiesa por lo menos en su primer encuentro con Klauss. Demarcaba con especial ahínco su fascinación por la obra del escritor alemán Thomas Mann.

De acuerdo con Chouchén, el Nobel alemán era un extraordinario ejemplo de eso que él quería llegar a ser. En pocas palabras, le recuerda los rasgos más importantes de la vida del escritor. Ante lo cual Klauss interpela que incluso la vida de este “gran artista”, era una mentira, era una farsa, nada de lo que escribía era verdad. Allí define Chouchén su postura frente a la verdad “Cuando se dedica toda la fuerza a las letras... lo demás son minucias” (Gamboa, *Los impostores*...147).

Para Chouchén cualquier sacrificio que se hiciera por la literatura era un sacrificio de por sí justificado. En favor del arte literario, había que resignar hasta la verdad misma. Al fin y al cabo, como él mismo pensaba “¿Quién es dueño de las palabras?” (102). De esta manera, Chouchén consideraba que en el fondo de su estilo literario se iban a encontrar ecos de otros autores literarios, algo muy cercano a lo que él mismo explicaba a propósito de su interpretación de Borges, la literatura es un arte que se hace de sí mismo y se reinventa de nuevo de mil formas diferentes.

Esta concepción del agotamiento de la literatura es lo que permite que surja con bastante fuerza la visión metaficcional del relato literario, sobre todo, del relato policial. Tanto así que algunos críticos consideran que la novela de suspenso, policial o de género negro no es más que una estructura que cada autor acomodada a su medida sin una mayor capacidad de inventiva (Montoya, 2014). Sin embargo, dejando de lado la crítica por el gusto de la obra, se tiene que la novela de Gamboa propone un tema de importancia radical para la época actual de la literatura colombiana, existe o no falsación en la escritura, en otras palabras, todo escritor de novelas en el fondo es un impostor.

La impostura se convierte entonces en el eje referencial para el análisis en esta segunda novela. Obedece al acto de falsación de una obra, haciéndola pasar por propia. Este tema lo abordaba ya Borges (1944) en su célebre cuento “Pierre Ménard, autor del Quijote”, donde la metáfora central reconstruye el hecho de que el lector va escribiendo la obra en la medida en que la lee, va haciéndosela propia, la organiza y cada palabra que aparece en ella es fruto de su voluntad y no de una voluntad ajena que, en este caso, estaría conectada con la voluntad exógena del escritor. Borges le da al lector el mismo status de creador que tiene el hacedor de la obra. Desde esta perspectiva la impostura de Chouchén, si bien raya en los visos de la ilegalidad, también encuentra un fuerte asidero en los terrenos de lo metaficcional.

Sin embargo, es evidente que la falsación final del manuscrito de Wang Mian por parte de los tres impostores, es un claro acto de criminalidad. Se debe analizar un poco más a fondo este gesto para instaurarlo dentro de los territorios de lo corruptible y de lo condenable, de lo punible. La duplicación del manuscrito aparece como una forma de ilegalidad, de criminalidad, ya que cada uno de los protagonistas conservan una de las copias y finalmente Chuochén le entrega a Wen Chen la copia del manuscrito para que sea él el encargado de hacer resurgir la Revolución de Yi Ho Tuan, y así la memoria y las tradiciones de este colectivo de hombres visionarios no quede en la clandestinidad.

De alguna forma extraña, la hazaña de los impostores es un acto que se enmarca dentro de lo moral. Tal y como lo afirma el sacerdote Gérard, instantes antes de morir “No son sólo ideas... las ideas van y vienen, no son de nadie” (Gamboa, Los impostores, 2001). Definiendo con esto la posición ya enunciada por Chouchén acerca de que lo escrito por los

hombres es de pertenencia pública y no individual. Los impostores van a lograr descubrir el paradero del manuscrito y, aunque no logren salvar a su protector, sí logran mantener a salvo el manuscrito a pesar de los muchos intentos de los opositores por conservarlo en la clandestinidad.

Finalmente, como eje de referencia dentro del apartado de la criminalidad, Gamboa hace que el asunto del sicario trascienda las fronteras de los países y propone la figura en Pekín del Siglo XXI, ya que al momento de hallar el manuscrito y al sacerdote que lo cuidaba, fueron atacados por unos sicarios que lograron herir a Chouchén y acabar con la vida del sacerdote Gérard, mostrando con esto una vez más que la mejor manera de mantener oculta la verdad es acabando con la vida de la persona, en este caso especial, de las personas, que manejan la información que resulta bastante incómoda para alguien más.

Al igual que Silanpa, Chouchén también se acuesta con prostitutas, también aparece el tema de la infidelidad masculina y también se habla de que las relaciones con prostitutas están prohibidas bajo pena de prisión en la China (Gamboa, Los impostores...343). Es desde esta perspectiva y desde estos referentes cómo se puede destacar que el crimen forma parte del universo que Santiago Gamboa recrea en sus dos novelas y que juegan un papel fundamental en la doble tarea del ocultamiento y del desenmascaramiento de la verdad, ratificando la tesis de que la mejor manera de ocultar la verdad es asesinando a quien lo sabe, tal y como ocurre con el sacerdote Gérard y con el posterior intento de asesinato de Gisbert Klaus, quien conservaba el manuscrito original de Wang Mian.

#### **4.4. Ciudad y narrativa: espectros urbanos en dos novelas de Gamboa**

Para terminar con esta sección del trabajo dedicada a los hallazgos de las categorías de análisis propuestas dentro de la obra de Gamboa, se va a manejar la hipótesis de que la narrativa de este autor incrusta a la ciudad como un espacio propicio para representar la narrativa policial. Algunos críticos consideran que su literatura obedece a los patrones estéticos de creación propuestos por la novela negra (Montoya, 2005). Pero otra perspectiva de análisis permite considerar como un elemento de interpretación fundamental aquel que

señala que la novela contemporánea en Colombia maneja una relación estrecha con la ciudad.

El tema de la novela urbana, de acuerdo con Mejía (2010) ha hecho parte de la transición misma de la novela colombiana. Si bien no existe un punto donde pueda situarse la aparición de la ciudad en la novela colombiana, sí es evidente que cada día este referente ocupa un mayor grado de interés entre los autores contemporáneos que recrean en sus novelas una serie de imaginarios que hacen parte de la manera como es concebida la ciudad. De acuerdo con su trabajo crítico de investigación, es posible plantear una relación dialógica entre lo que se denomina novela de ciudad y novela urbana.

De acuerdo con su punto de vista teórico, la literatura de la ciudad asume el espacio geográfico de la ciudad de una manera enunciativa y descriptiva. Aparecen lugares referentes, puntos cardinales, bares, estaciones de buses, avenidas. Sin embargo, no logra profundizar en las problemáticas sociales que aquejan a la gran urbe. La novela de la ciudad está más enfocada a colocar a una serie de personajes transitando por una ciudad sin constituir una imagen vital de las experiencias del ser humano sobre esas calles.

Por otro lado, Giraldo (2008) es puntual en señalar que una de las “migraciones” que ha tenido lugar dentro de la literatura colombiana, se da entre la novela rural y la novela urbana. Dentro de esta última categoría, en su trabajo de investigación apunta que los escritores contemporáneos ven la ciudad como una manera de representar una serie de situaciones y vivencias que van a caracterizar y a definir de una forma muy particular el universo de acción de los personajes. La novela urbana, a diferencia de la novela de la ciudad, no necesita mencionar tantas calles ni describir tantos lugares referentes porque de algún modo, sus personajes mismos se bastan para dar cuenta de lo que significa vivir actualmente en una ciudad, lo que significa la desesperanza y el infortunio de no encontrar un lugar al cual aferrarse en medio de la multitud humana.

La novela ha constituido un viraje sobre sí misma, en lugar de las experiencias de hombres solitarios y alejados de las grandes urbes se entra ahora a definir la ciudad como un espacio vital donde los seres humanos van a vivir una nueva serie de situaciones y de condiciones que los definen como tal. Los sujetos que habitan las ciudades manifiestan un

desprendimiento de los antiguos valores humanos que estaban más visibles y latentes en los universos recreados por la literatura rural. No se trata de que sea una narrativa inhumana, sino que la narrativa ha creado una nueva manera de entender a la humanidad en el espacio multisensible que se constituye en la ciudad.

Regresando al trabajo de Mejía (2010), se tiene que la novela urbana va a aparecer con muchísima fuerza en el género que se recoge bajo el formato del relato negro o el relato policial. En efecto, la narrativa y las estructuras que se encuentran en la ciudad resultan altamente favorables para el desenvolvimiento de las secuelas de un crimen y sus consecuencias, una de ellas, como se ha visto, tiene que ver con la búsqueda de la verdad. La ciudad emerge como una categoría fundamental y como un espacio narrativo que facilita la existencia de un plano humano que descansa sobre el soporte de lo material. En otras palabras, la ciudad materializa las relaciones humanas. El hombre se vuelve un depredador del hombre. El asesinato, el crimen y la falsedad encuentran en la ciudad un espacio narrativo desde el cual se configuran las nuevas tensiones entre los hombres, alejados ya de la hermandad.

En este punto es relevante recoger los argumentos primarios que utiliza García-Herreros (2010) para comprender la manera en que Gamboa logra elaborar una serie de imágenes de la ciudad asociadas al concepto que ya propusimos con anterioridad, la narcoestética. Sin embargo, vale la pena recordar a grandes rasgos cuáles serían los aspectos que reúne su generalidad. La narcoestética es la tendencia del arte contemporáneo, en especial el de la novela, por mostrar una sociedad decadente y muy cercana a la miseria. En este tipo de representaciones impera una visión tanática de las relaciones humanas (García, 2003). El tánatos, elevado a categoría colectiva, indica de alguna manera que es una sociedad más cercana a la muerte y al asesinato que a la vida misma. O mejor, la relación que se tiene con la vida hace que a través de diferentes artefactos se induzca la presencia de la muerte y de la oscuridad que produce vivir en los límites de la oscuridad.

En esta misma línea de pensamiento se tiene una profunda tendencia hacia la anomia (Santos, 2015). La anomia puede ser entendida como esa relación de crisis que el sujeto tiene con la norma. Anomia, en la etimología equivale a decir “sin normas”. Se desprende el sujeto contemporáneo de las normas que constituyen el sistema social. Las

mismas que indican que la vida es sagrada, que el dinero no puede comprar ni un ápice del cuerpo, un territorio divino, por ejemplo, en la literatura ancestral. También indican que todo ser humano tiene unos límites que no es conveniente traspasar ni vulnerar, porque más allá de esto la condición humana se vuelve en algo simplemente intolerable.

Retomando el trabajo de García-Herreros (2010), en su análisis sobre algunos rasgos de la narrativa en la literatura de Santiago Gamboa, se llega a la conclusión de que existe una variedad muy particular en la forma cómo él va a representar la ciudad. La primera de estas insinuaciones está asociada con el hecho de que la capital es una ciudad múltiple. Una cosa es la ciudad del norte y otra cosa es el otro extremo, el sur. Esto parece casi una obviedad. Pero adquiere matices que se deben tener en cuenta en un análisis de la novela urbana en Gamboa, ya que esto no dista de la realidad. El norte de la capital suele mostrarse mucho más cómodo, mucho más organizado y seductor. Mientras que la imagen que se elabora del sur está más vinculada con asociaciones de la delincuencia común. Sin embargo, Bogotá es una ciudad que, como toda metrópoli moderna, presenta un espacio donde lo caótico llega a una expresión brutal de desagravio: el centro de la ciudad. Los edificios altos y grises, las lluvias torrenciales, la multitud, son una serie de aspectos y de lugares comunes con los cuales se va a encontrar la literatura negra, la literatura que habla de Bogotá.

Un ejemplo de ello lo tenemos en la novela *Perder es cuestión de método* (1997), donde vemos un Víctor Silanpa que deambula por el centro, por la avenida Jiménez, por la carrera séptima, buscando prostitutas para calmar sus angustias y su sed provocada por la traición y la infidelidad “El 14 quería decir e cuarto número 14 del motel La Bilirrubina que quedaba a la vuelta, entre la Caracas y la trece” (Gamboa, *Perder...* 102). El centro de la ciudad es un punto neurálgico, allí se dan cita malandrines, hampones y delincuentes. Es el escenario perfecto para mostrar una imagen de la ciudad desde algún ángulo un tanto más neutro, superando las diferencias que trae consigo la escala social.

La parte norte, por ejemplo, va a estar enmarcada en unos trazos diferentes. Los habitantes del norte van a preferir la ostentación. Justo en el norte está ubicado el balneario turco “El Paraíso Tropical”. Este sitio representa, como su mismo nombre lo indica, una especie de paraíso en medio de la ciudad. La imagen de lo urbano es muy

diferente a la que aparece, por ejemplo, sobre el sur de la ciudad. En Ciudad Bolívar, como muestra esta dicotomía norte/sur en Bogotá, fue asesinado el hermano de La Quica. Mientras que el lugar al que llegaron en busca de la mujer que ordenó trasladar el cuerpo de Pereira Antúnez tenía unas condiciones distintas “Buscaron un rato...de lejos, reconoció la muralla de pinos” (108). Ambos registros se encuentran en la misma página de la novela. Lo cual evidencia que Gamboa pasa de un extremo al otro sin ningún problema, mostrando con esto que ambas imágenes corresponden a la misma ciudad.

Uno de los rasgos que también precisa García-Herreros (2010) en su trabajo tiene que ver con un aspecto que llama la atención de la mayoría de los narradores colombianos que asumen la tarea de narrar desde Bogotá, su lado descomunal. Bogotá es una inmensa metrópoli de casi diez millones de habitantes en la que coexisten los distintos extremos de la clase social colombiana. Por su condición geográfica, ubicada en el centro del país, es el punto de recepción de todas las colonias dispersas de la nación. De alguna extraña manera emula una colcha de retazos, un mosaico cultural y multicromático. Así es Bogotá. Rica y glamurosa, por un lado; nocturna, bandida y criminal en el centro. Mísera, asesina a sueldo y despiadada en el otro extremo. Parece una ciudad inconfundible y, sin embargo, Silanpa se extravía aún en ella “En Kennedy, churro. ¿No conocía?” (Gamboa, *Perder...* 80). La ciudad resulta indomable, tanática y llena de contrastes.

Dos imágenes más se roban el primer plano que se construye sobre Bogotá. La imagen del Cementerio Central adonde Silanpa y Estupiñán viajan hasta el mismo infierno. En la tierra de los muertos la ciudad aparece silente, dormida, sucia, pero inofensiva, “Entonces se quedó callado y apenas miró la oscuridad de la avenida 26, los puentes que iban pasando por su cabeza y tembló al ver el larguísimo muro del cementerio” (214). La ciudad muerta es una imagen más en la que Gamboa se basa para constituir una Bogotá cada vez más indomable, hambrienta de dinero y poder, que transgrede las normas volviendo al concepto de la anomia por simples “diez mil pesos” (216).

La siguiente imagen que se va a elaborar está asociada con el aeropuerto de la capital. Para Barragán representa su oportunidad de escape, su última opción de libertad. Estaba en ese lugar cuando llegaron los policías a aprenderlo, trató de disuadirlos y decirles que era indispensable para él viajar, sin embargo, los hombres finalmente impuso su

autoridad. Decidieron apresarlos delante de sus hijos y de su esposa, a escasos segundos de ingresar al avión, donde ya hubiera sido muy difícil capturarlo (313). Barragán dejó en medio de la multitud ambivalente del aeropuerto la última esperanza de salir bien librado de todo el conflicto. La ambivalencia viene dada porque en medio de la multitud por primera vez pudo tener noticia de su inmensa soledad.

Por otro lado, la imagen de la ciudad que se presenta en la novela *Los impostores* (2001) va a elaborarse desde lo cosmopolita. La representación de la ciudad va a expandirse por fuera de los límites de una sola ciudad. Basta una mirada a la nacionalidad de los tres impostores. Nelson Chouchén, es un escritor peruano, tendremos noticia de Lima y del Cuzco por algunos títulos de sus publicaciones “La última pluma de Atahualpa”, “Lima al alimón” y “Cuzco Blues” (Gamboa, *Los impostores...*2001). A partir de lo anterior podemos demarcar una relación con la ciudad basada en el desarraigo. En efecto, en varias ocasiones durante la novela Chouchén va renegar de ser limeño. Sin embargo, siente la necesidad de dar cuenta de su estancia en Lima, aunque no regresaría a ella. El caso de Serafín Suárez Salcedo, el impostor colombiano y de Gisbert Klauss, el impostor alemán, va a acentuar aún más el aire cosmopolita de la novela de Gamboa

Para completar esta visión cosmopolita y de carácter universal del que se ampara Gamboa, vale la pena también indicar que en su historia aparecen personajes canadienses, españoles y chinos orientales, por supuesto. También se hace mención de algunos norteamericanos y otros europeos que funcionan como índices de la narración que complementan la acción principal. Este aire cosmopolita refleja una intención estética mucho más amplia en Gamboa, al no limitar la acción de su novela a una sola ciudad y darle un acento de variedad citadina que profundiza aún más la desesperanza humana ante la inmensidad.

Sin embargo, la ciudad de Pekín va a ir cobrando importancia dentro de la historia. No sólo por el hecho de que allí coinciden los personajes al final de la historia, sino por la manera en la que opera su representación. En este punto vale la pena señalar, para finalizar el capítulo de los hallazgos, algunas sutiles coincidencias que se aprecian entre Pekín y Bogotá. El primer aspecto está relacionado, sin duda, con su densidad. Con el triple de la población de Bogotá, Pekín es una ciudad histórica y casi legendaria que trata de adaptarse

cada vez más a la occidentalidad. Bogotá es una ciudad occidental desde su fundación. Si bien yace sobre territorio ancestral, esa huella de su pasado fue borrada de manera abrupta, mientras que en Pekín este encanto se mantiene aún vigente.

El Pekín de la historia es una ciudad donde ocurren también situaciones cercanas al crimen y a la ilegalidad, si bien estas dos condiciones están prohibidas en China desde que se instauró la revolución. Asimismo, Gamboa aprovecha uno de los espacios de la novela para dar cuenta de aspectos vinculados con la historia milenaria del país que encara como telón en su narración. En la segunda parte de la novela utiliza la técnica del diálogo entre dos personajes, Klauss, el filólogo alemán y el librero Chen Biao, para dar a conocer la historia del pueblo chino en varios períodos. El primero de ellos abarca un lapso de 1839 a 1842. Período que va a entrar en la historia universal como la llamada “Guerra del opio”, donde occidente, en cabeza de Francia y Gran Bretaña, provocan una decepcionante derrota a la nación China.

El segundo momento histórico va a servir también como punto de referencia para la novela. Está asociado con “la Revolución de los Bóxers”. En esencia, nos enteramos en la novela, de que este movimiento cultural se trató de un levantamiento religioso para expulsar a los católicos, símbolo de occidente, muy lejos del país. Hay que recordar que el manuscrito supuestamente pertenece al escritor Wang Mian, ideólogo fundamental de tal revolución, su aparición significaría despertar en el espíritu del pueblo chino un instinto hacia la rebelión. Rebelión que no tiene lugar el régimen instaurado por la Revolución Popular China. Justamente, a la instauración de esta revolución popular, obedece al tercer período de formación de la nación que inicia en el año de 1912 con el inicio de la revolución nacional.

El último período corresponde al lapso de tiempo comprendido entre la instauración de la revolución hasta el tiempo en el cual ocurre la narración donde existe una visión mucho más occidental de la nación China y más exactamente de Pekín, su capital, donde se desenvuelve la trama de la novela (Gamboa, *Los impostores...* 2001). El primer encuentro con la ciudad se produce iniciando la novela, ya que se tiene el registro de la voz narrativa de Régis Gérard, en el capítulo 1 y 4, titulado “un hombre escondido en un galpón”, donde hace referencia a su situación actual como protector y guardián del manuscrito. Nelson

Chouchén define esta posición señalando en un pasaje de la novela “Me voy a Pekín, Cholita, a buscar mis orígenes. ¡Llegó la hora de volver a las fuentes! Luego me voy a escribir una novela tan buena que se van a cagar los perros...” (Gamboa, Los impostores... 82). Para Chouchén era, en un principio, un viaje hacia el origen, un “viaje a la semilla” recordando el cuento de Carpentier. Se dirigía a la China buscando una verdad, un descubrimiento que lo llevará a develar rasgos insospechados de su forma de actuar, pasando de la academia, a ser protagonista de los escenarios más violentos de los suburbios de una ciudad.

Dos situaciones finales servirán para definir de una manera más clara cómo se plantea esta representación de la Pekín donde ocurre la historia. Una de ellas viene dada por Suárez Salcedo, cuando acaba de hacer el amor con Omaira, tal vez sus sensaciones vienen mediadas por la satisfacción que brinda el sexo “El Pekín de esa noche era fantasmagórico” (306). Esa noche se desencadena el clímax del relato, llegando incluso hasta donde aparece el manuscrito.

Y, por último, una Pekín assolada por el terrorismo, es la que ataca a Gisbert Klaus cuando estaba a punto de salir del país con el manuscrito original. Allí ocurre el atentado por parte de los sicarios al servicio de Tony, el canadiense. Esta Pekín se resume en una noticia donde se cuentan además los pormenores del asesinato del sacerdote francés, protector y guardián del manuscrito. No es novedad en Gamboa mostrar a través de los pasquines y de los periódicos información relevante que tiene que ver con el homicidio. El caso de esta segunda novela, la nota de prensa recibe el nombre de “Balacera en el aeropuerto de Pekín” (345), donde se muestra que Pekín, al igual que la Bogotá de la novela anterior, es una ciudad donde también existe el sicariato.

En conclusión, se muestra una ciudad enferma, que padece los estragos de la delincuencia y de la violencia social, como un espacio propicio para el ocultamiento de la verdad, una ciudad que esconde misterios, asesinatos, homicidios prostitución, con reglas del juego diferentes, no se olvide que en Pekín está prohibido el uso de drogas y la prostitución, pero en la que sin lugar a dudas, y a pesar de las fuertes restricciones policiales, busca la manera de abrirse paso la delincuencia para darle desde la ciudad el espacio narrativo ideal, con el fin de que surja la novela negra con toda su majestuosidad.

## CONCLUSIONES

Es importante elaborar una reflexión final en torno a la manera cómo se desarrollan las categorías de análisis dentro del universo narrativo de estas dos novelas de Santiago Gamboa. De acuerdo a lo que se ha definido con anterioridad, el enmascaramiento de la verdad surge como una constante narrativa dentro de la propuesta literaria del autor colombiano, lo que le permite constituir con solidez la imagen del mundo contemporáneo, un mundo dirigido al agotamiento, donde el espectro de la violencia se ha apoderado de los principales escenarios narrativos, constituidos ante todo por la dialéctica establecida entre el hombre y la ciudad.

En primera medida, el problema de la verdad es uno de los más frecuentes dentro de la narrativa de Gamboa. La mentira, la falta de sinceridad, la corrupción, no sólo aparecen constituidos como categorías que determinan las relaciones humanas entre sus diversos personajes, sino que también forman parte de la imagen de la contemporaneidad que se traduce en sus novelas, una contemporaneidad donde los imperativos éticos señalados por la razón no son los más óptimos ni adecuados para mediar las relaciones humanas. Es algo similar al hecho de que la mentira resulta un tanto más favorable y práctica que la verdad. Es más fácil mentir que ser sincero. En el universo narrativo donde se instala el autor, la mentira se posiciona como un instrumento desde el cual se va a realizar la búsqueda de la verdad. Es a través de los artificios que ofrece la falsación de la verdad desde donde puede comprenderse de una manera acertada cuál es el nudo del enmarañado complejo de las relaciones humanas.

El hecho de mentir es característico en varios de los personajes más importantes de la novela de Gamboa. Dos referentes ayudan a definir de mejor manera esta información. Víctor Silanpa y Nelson Chouchén, se erigen como dos figuras donde la falsación, en el primer caso, y la impostura en el segundo, serán dos formas muy específicas para relacionarse con el ocultamiento de la verdad. En determinados pasajes de la novela, mentir, estafar, ocultar la verdad, resulta ser mucho más conveniente, tal vez, incluso necesario, para lograr los objetivos motivacionales de cada uno de los personajes. En el

caso de Silanpa, debe hundirse en un mundo oscuro, sórdido, delincencial, del cual finalmente logrará salir, por lo menos vivo, lo que ya era pedir demasiado.

Nelson Chouchén partía hacia la China con la intención de indagar sobre su origen, en busca tal vez de esas raíces perdidas que se entrecruzaron con las líneas de la raza del Perú latinoamericano, para darle esa originalidad a su literatura que siente de alguna forma extraviada por el mundo académico. Docente universitario, ha visto cómo sus ilusiones literarias se han desvanecido prácticamente y sepultado su deseo de inmortalidad. Chouchén encuentra en la búsqueda del manuscrito de un escritor chino, una oportunidad de vivir algo verdaderamente importante que lo lleva a evolucionar en su rol como escritor y en su papel como ser humano. Es imprescindible sintetizar la búsqueda constante de la verdad en el rasgo definitivo y fundamental de hallar un manuscrito. Esta figura se retoma en las dos novelas de Gamboa, ya que hay una suerte de juego narrativo alrededor de documentos perdidos.

En un momento posterior, la reflexión y el análisis literario que se propuso ha permitido constatar de qué forma el crimen resulta una práctica cultural favorable para el ocultamiento de la verdad. Si una persona tenía una información que podía perjudicar a alguien, la mejor forma de ocultar la verdad era asesinandolo. Esta premisa se personifica en las figuras de Casiodoro Pereira Antúnez, célebremente famoso dentro de la novela como “el empalado del Sisga” y el sacerdote francés, Régis Gérard. Ambos personajes mueren dentro de la trama narrativa de cada una de las novelas. Ambos conocían o eran dueños de una verdad que resultaba perniciosa para ciertos círculos de poder que subyacen en la sociedad. La muerte fue la única manera en que esta verdad se pudo silenciar.

Esta práctica tiene connotaciones que van más allá de las situaciones que se narran en una novela. La novela negra, de acuerdo con la interpretación que se ha realizado sobre la condición humana que se hallan dentro de ella, pretende mostrar cómo es verdaderamente la sociedad. En este afán de representación, la novela también se permite licencias, hipérboles, metáforas, dentro del juego de la representación. Esta condición se cimienta sobre la base de que la novela también es un modo de falsación, la literatura también es una mentira. Pero con la condición fundamental de que esta mentira cumple un doble papel, enmascara una verdad de la cual solamente es dueño el escritor.

El objetivo de la novela negra es, entonces, trazar una imagen de cómo es comprendida la sociedad. Si de alguna forma el crimen se muestra en los universos literarios de la narrativa contemporánea, esto también está asociado al hecho de que el crimen forma parte de las estructuras básicas de la cultura humana. Toda sociedad tiende al crimen y la literatura trata de comprender por qué se da esta relación, a partir de una mimesis de tales acciones, es decir, de una representación. El crimen y el asesinato muestran de qué manera en la sociedad colombiana, en las ciudades contemporáneas, muchas prácticas están asociadas con la impunidad, a la violencia, lo que evidencia una crisis de valores en la actualidad.

Actividades delictivas forman parte del pan de cada día, en Colombia, y en muchas partes del mundo occidental. La prostitución es una de las más frecuentes. En las dos novelas de Gamboa se percibieron figuras de prostitutas y estas, a su vez, eran relevantes para la trama de cada una de ellas. Otra de las figuras que aparece, no como un personaje protagónico, pero que sí inciden de forma directa en la manera cómo se va a desarrollar las historias de cada una de las obras, tiene que ver con la figura del sicario. Surge como síntesis de la crisis de la actual sociedad moderna. El perfil del sicario está asociado a un joven carente de oportunidades que debe matar a otros por órdenes de algunos más poderosos con el fin de sobrevivir. El sicario es el reflejo de la degradación de la estructura social de la contemporaneidad, donde el fin justifica los medios y donde los límites de los escrúpulos se han hecho difusos entre las personas, ya que es menos costoso asesinar.

La criminalidad forma parte, entonces, del tejido narrativo en el cual suceden las obras y es clave para comprender la manera en que estas se incrustan en la tradición del relato policiaco. La tendencia actual de la narrativa colombiana hacia el género negro puede estar asociada con el afán de crítica social que todo escritor debe tener con su tiempo, con la realidad que le correspondió vivir. El escritor es una figura que detona los principios de la sociedad, que cuestiona la manera en que el poder quiere situarse en un escenario de poca vulnerabilidad. Para ello, recurre a las formas más grotescas y crueles de la condición humana con la intención de llamar la atención y decir que algo está fallando en la sociedad.

La última categoría de análisis se relaciona directamente con el espacio idóneo desde donde se narran los acontecimientos, la ciudad. El espacio urbano hizo su irrupción

para quedarse de forma casi que definitiva en la literatura contemporánea. Casi toda novela mantiene una relación con la ciudad. Si bien esta imagen urbana adquiere matices diferentes de acuerdo con cada tratamiento particular que le da el escritor, la ciudad es un espacio desde donde el relato negro o policiaco se ha consolidado como tendencia en la actualidad. Son varios los factores que ayudan a explicar esta conexión. El primero de ellos está asociado con su inmensidad. En efecto, en la ciudad viven miles de personas, millones algunas veces, lo que les da a ciertas prácticas (la prostitución, el narcotráfico, la delincuencia, el sicariato) un hálito anónimo, lo cual resulta favorable para su propagación.

En los millones de personas que habitan la ciudad puede evidenciarse facetas ocultas de lo humano, el desespero, el desencanto, la humillación. Es difícil encontrar al culpable de un crimen, más cuando el asesino hace esfuerzos inauditos para entorpecer la investigación. La ciudad es el escenario perfecto para ocultar un crimen, para realizar una acción impune, ya que el criminal se escabulle con facilidad y puede pasar sin ser detectado por la justicia normal. Se pudo constatar, igualmente, que el deseo de los protagonistas por encontrar la verdad implicaba de alguna manera el hecho de tener que adentrarse cada vez más en los mundos suburbanos que pululan en la ciudad. Había que descender hasta las más bajas esferas donde los hombres ocultan su verdadera personalidad. Se enmascara bajo la figura de un nombre falso la identidad con el fin de no ser reconocido por nadie en realidad.

La ciudad presenta una serie de espacios que se conciben en el imaginario colectivo y que acentúan de algún modo esta inmensidad. Los espacios del Centro de la ciudad, del Norte y del Sur, adquieren matices significativos en el caso de una urbe como Bogotá, porque se convierten en puntos referenciales, tanto de la población, como de su nivel social. De esta forma, el centro de la ciudad pasa a ser el escenario particular donde explota el contacto social, donde la figura del político existe al pie de la del indigente, de la prostituta y del criminal. La imagen del norte, en el caso de Bogotá, muestra una comodidad a la cual su extremo opuesto, el sur, difícilmente logrará llegar a aspirar.

De esta forma se pudo apreciar en los personajes de la narrativa de Gamboa un tratamiento particular al tema de la verdad, de su ocultamiento y de su desenmascaramiento como recurso principal para desarrollar la trama particular de sus relatos. Al igual, se determinó que la criminalidad permea y atraviesa esta relación tan significativa para la

actualidad, ya que se fundamenta en un proceso de crítica social. Finalmente, se pudo establecer una conexión muy significativa entre la ciudad como espacio narrativo ideal donde surge la búsqueda reiterativa de la verdad como tema de la encrucijada base, y el papel fundamental de la criminalidad como tendencia actual en el tejido del relato negro o policial.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardila, C. (2003). Los impostores de Santiago Gamboa: el juego de la escritura. *Estudios de Literatura Colombiana*, 13: p. 121-137.
- Aristóteles (2003). *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Editorial Losada, Buenos Aires.
- Bermúdez, R. (2013) *De la crisis de la novela a la novela de la crisis. Fundamentación filosófica de la narrativa actual en Colombia*. Tesis no publicada de Filología. Universidad de Salamanca, España.
- Bonilla, E. y Rodríguez, P. (1997). *Investigación en las Ciencias Sociales: Más allá del dilema de los métodos*. Colombia: Ediciones Uniandes.
- Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Obras completas, vol. I. Buenos Aires: Emecé editores. 427-480
- Bouvet, F. (2015, septiembre 24). La novela sicarésca colombiana o la crónica de una Muerte ordinaria [Consulta en línea] Recuperado de <http://amerika.revues.org/6447> ; DOI : 10.4000/amerika.6447
- Cárcamo, H. (2005). Hermenéutica y Análisis Cualitativo. *Revista Cinta Moebio*, 23, p. 204-216.
- Cisterna, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Theoría*. 14(1), p. 61-71. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29900107>
- Cordero, G. (2010). *La novela policial en Ecuador*. Tesis no publicada de Estudios Culturales. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.

- Forero, G. (2010). La Novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género. *Lingüística y literatura*. N° 57. 49 – 61.
- Foucault, M. (1976) “Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.” *La Resonancia de los suplicios*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires. 31 – 49.
- Gamboa Samper, S. (2001) *Los impostores*. Barcelona: editorial Seix Barral, S.A.
- Gamboa Samper, S. (1997) *Perder es cuestión de método*. Bogotá: editorial planeta.
- García-Herreros, C (2010). Imágenes de ciudad en la narrativa de Santiago Gamboa. En *Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica. XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España. pp. 631-642.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Mondadori, Barcelona.
- García Márquez, G. (1981) *Crónica de una muerte anunciada*. Plaza & Janes, Barcelona.
- García, P. (2003) La narrativa colombiana actual: una literatura tanática. *Cuadernos de literatura* 9 (17) Enero-Junio. Pp. 131-137. Bogotá.
- Giraldo, L.M. (2008). En otro lugar. Migraciones y desplazamientos en la literatura colombiana contemporánea. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Pp. 582-586.
- González, J. (2010). *Mentira*. Saga. Número 22. Bogotá, Colombia. Páginas 103-110.
- Hernández, J. (2009). *La verdad de las mentiras*. Tesis no publicada de psicología. Centro Tecnológico, Industrial y de Servicios. Madero, Tamaulipas, México.
- Hurtado, J. (2005). *Cómo formular objetivos de investigación*. Caracas: Quirón ediciones.
- Kundera, M. (2006). *El arte de la Novela*. Barcelona: Tusquets.
- Lander, M. (2007). La voz impenitente de la “sicaresca” colombiana. *Revista Iberoamericana*. Núm. 218. Págs. 65-177.

- Martyniuk, C. (1994). *Positivismo, hermenéutica y los sistemas sociales*. Argentina: Ediciones Biblos.
- Mejía, C. (2010). La novela urbana en Colombia: reflexiones alrededor de su denominación. *Lingüística y Literatura*. N° 57. 63 – 77.
- Mendoza, M. (2002). *Satanás*. Bogotá: Seix Barral.
- Ministerio de la Salud y de la Protección Social. (2009). *Resolución Número 1447 de 2009 de mayo 11*. República de Colombia.
- Monje, C.A. (2011). *Metodología de la Investigación Cuantitativa y Cualitativa: Guía Didáctica*. Colombia: Universidad Surcolombiana-Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.
- Montt, N. (2005). *El Eskimal y la Mariposa*. Bogotá: Alfaguara.
- Montoya, O. (2005). Perder es cuestión de método de Santiago Gamboa: los nuevos caminos de la novela negra en Colombia. *Estudios de Literatura Colombiana*. N° 16. 73 – 90.
- Montoya, P. (2014). La novela colombiana actual: canon, marketing y periodismo. *Periplo colombiano*. Editores Erminio Corti - Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo University Press, sestante edizioni. 228.
- Naranjo, J. (2014). La crítica de Platón a la poesía. *Mito, revista cultural*. Recuperado de <http://revistamito.com/la-critica-de-platon-la-poesia/>.
- Osorio, J. (2007). Perder es cuestión de método: un ejemplo de adaptación del cine colombiano. PSC – CUNY. *Hybrido*. 64 – 66.
- Palomeque, A. & Melecio, L. (2015) Comparación del lenguaje cinematográfico y literario de la Obra Perder es cuestión de Método. Desde el libro escrito por Santiago Gamboa y la película realizada por Sergio Cabrera. Tesis no publicada de Educación. Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira, Risaralda. Colombia.

- Pellicer, R. (2007). Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006). *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 36.19-35.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona, España. Ed. Anagrama.
- Pizarro, M. (2013). De policías, detectives y crímenes: la actualidad de la novela policíaca. *Iberoamericana*, XIII, 51, 211-218.
- Platón (1988). *La República*. Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Editorial Gredos, Madrid.
- Pöppel, H. (2010). Fuerzas centrífugas y centrípetas en Santiago Gamboa y Gonzalo España: la novela policíaca colombiana en el contexto de la glocalización. *Universidad de Ratisbona. Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, Núm. 231, Abril-Junio 2010, 359-376.
- Quesada, C. (2010, Septiembre, 24). Hipertextualidad y parodia en Perder es cuestión de método. Universidad de Sevilla. Recuperado de <http://otrolunes.com/archivos/12/html/unos-escriben/unos-escriben-n12-a22-p01-2010.pdf>
- Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P: (2006). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill.
- Santos López, D. (2015). Una década de novela policial bogotana: una aproximación desde el concepto de la anomia. *Revista de Humanidades*, núm. 31, enero-junio, pp. 129-160. Universidad Nacional Andrés Bello. Santiago de Chile, Chile.
- Vargas Llosa, M. (2007), *La verdad de las mentiras*. España: editorial Santillana.
- White, Hayden. (2003). “El texto histórico como artefacto literario”. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paisó.