

REPRESENTACIÓN DE LAS VIOLENCIAS Y EL PERIODISMO EN ‘*PERDER ES CUESTIÓN DE MÉTODO*’, DE SANTIAGO GAMBOA

**ADRIANA PALACIO GARCÉS
NELSON GERMÁN CAMACHO ESCOBAR**

TRABAJO DE GRADO

PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGISTER EN ESTUDIOS LITERARIOS

DIRIGIDO POR:

**MARÍA CRISTINA SÁNCHEZ
CARLOS BERNAL GRANADOS**

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ D.C.**

2017

AGRADECIMIENTOS

No es posible caminar solos.

Gracias, profesores María Cristina Sánchez, Jorge Iván Parra Londoño, Rubén Darío Vallejo,

Pedro Baquero, César Augusto Vásquez.

Ellos saben por qué.

DEDICATORIA

A mí estimada amiga Adriana, a mi esposa y a mis hijas.

A Germán, por enseñarme a ver con otros ojos mi pedacito de nube.

Tabla de contenido

Introducción	6
Capítulo I: La primacía del lector: desde la sospecha hasta la interpretación del universo de la obra literaria	15
La ontología de la comprensión	20
Los rasgos de la triple-mímesis.....	24
Capítulo II: La sospecha: Inicio del reconocimiento de la realidad compartida en ‘Perder es cuestión de método’	34
La urdimbre de las violencias cotidianas	43
La inacción de la justicia: el monólogo de Moya	51
La violencia de género: cinco mujeres, cinco estigmas	55
La muñeca, símbolo de la inercia de lo femenino.....	63
El periodismo: representación de la frustración.....	67
El cementerio, la alegoría del margen.....	84
Capítulo III: Las huellas de Santiago Gamboa en ‘Perder es cuestión de método’: guerrillas, narcotráfico y paramilitares en la Colombia de la década de los 80.....	87
La tierra como generadora de toda la violencia	89
Capítulo IV: La intersección del mundo del escritor y el mundo del lector: consensos y disensos con Santiago Gamboa y ‘Perder es cuestión de método’	97
Las sorpresas de la negociación	98

Conclusiones	104
Referencias	107
Bibliografía General.....	111

Introducción

El presente trabajo de investigación nació de la cautivadora posibilidad que da la interpretación hermenéutica de completar los espacios en blanco, a través de la imaginación, de cualquier obra literaria. Precisamente, en las clases de Hermenéutica Literaria de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Santo Tomás, tuvimos la oportunidad, por un lado, de conocer a Hans Robert Jauss (2013), -que cambió la perspectiva de los estudios literarios al retomar el concepto de Hans-George Gadamer y su fusión de horizontes para una recepción original-; a Wolfgang Iser (2005), también alemán, y su acto de leer (ambos, fundadores de la Escuela de Constanza de recepción estética, dan las bases para la relación y diálogo del lector con el texto), y finalmente a Paul Ricoeur (2009) que marca el camino posible del acto de interpretar y la respuesta estética causada por las conjeturas, inferencias y suposiciones del lector y que se modifican constantemente¹.

Estos tres autores dieron la posibilidad de vincular y articular los modos de pensar la obra literaria, con la individualidad y la universalidad presente entre el lector, la obra y el autor; y

¹ El diálogo como fundamento de la existencia que Martín Heidegger estableció en su análisis existencial del *Dasein* (Ser-Ahí) en su libro 'Ser y tiempo' (1926) fue recogido por Gadamer -considerado fundador de la nueva hermenéutica filosófica- para desarrollar la idea de comprensión en la fusión de horizontes, un escenario en el que dos otredades se encuentran para dar nuevas posibilidades de sentido. Sobre este aspecto ver Verdad y Método (1960). Jauss, por su parte, retoma la 'fusión' para desarrollar su concepto de 'Horizonte de expectativas', el cual se desarrolla en la presente investigación.

Heidegger, además, influye de manera directa en el camino hermenéutico de Gadamer e incluso de Ricoeur, a través del problema del ser y los conceptos de tiempo, verdad, sentido, muerte, nada, historia-historicidad, lenguaje-existencia, que determinaron su apuesta filosófica. Precisamente, el lenguaje es considerado por este autor alemán, como la morada del ser, y el arte, como aquello estructuralmente encubierto, que revela lo inaccesible y que se convierte en un juego de encubrimiento/des-cubrimiento para que la verdad (siempre en reconstrucción) se deleve como acontecimiento.

reflexionar sobre el papel del receptor como ente activo en la configuración del sentido de la obra, de allí que se pretenda establecer un puente entre Jauss y el problema de la recepción y un acto mimético tal y como Ricoeur lo entiende.

No fue posible resistir la tentación de implementar ese método a una novela colombiana, porque, por otro lado, comprendimos también en la Maestría, sobre la importancia de ofrecer nuevos valores a los libros escritos por nuestros coterráneos. Por lo tanto, la novela escogida fue *'Perder es cuestión de método'*, de Santiago Gamboa, porque además implicaba desdoblar la intrincada trama relacionada con el periodismo (oficio que ejercen los autores de este trabajo de investigación), la violencia² en la década de los 80 y las violencias que finalmente se evidencian en la novela, como una manera de re-conocer al país, a través de las aventuras del periodista Víctor Silanpa, en un tiempo durante el cual fuimos reporteros.

En este sentido, el objetivo del presente trabajo es evidenciar las representaciones de las violencias y el periodismo en la obra de Gamboa, a partir de las categorías de lector-negociador,

² Margarita Jácome, en su libro *'La novela sicarésca: testimonio, sensacionalismo y ficción'* (2009) señala que la narrativa colombiana de las dos últimas décadas del siglo XX representa la realidad compleja en la que está inmersa el país y en la que se explora la violencia, no como época de enfrentamientos de poder (La Violencia), sino como un género que emerge en un ámbito sociocultural para visibilizar a una comunidad desarticulada como resultado de ésta. La denominan Narco-realismo.

Así, las temáticas se desarrollan alrededor del narcotráfico, sicariato o las experiencias personales de los sicarios, 'la humanidad desechable', la mujer en la violencia (la madre, la amante, o la propia sicaria, caso 'Rosario tijeras', de Jorge Franco (1999), etc.

Sin embargo, la novela de violencia o sobre 'La Violencia' ha hecho presencia desde siempre en la narrativa. Jácome incluye las novelas de violencia "fundamentales" como *La Casa Grande*, de Álvaro Cepeda Samudio (1952); *'El gran Burundún-Burundá ha muerto'*, de Jorge Zalamea (1952); *'Cóndores no entierran todos los días'*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1971), entre muchas otras.

Realiza una clasificación de esta tendencia de la siguiente manera: Novelas de violencia como *'Sangre ajena'*, de Arturo Alape (2000); novelas de sicariato como *'La virgen de los sicarios'*, de Fernando Vallejo (1994); Ficciones documentales como *'Las horas secretas'*, de Ana María Jaramillo (1990); Testimoniales como *'El Bogotazo, memorias del olvido'*, de Arturo Alape (1993); Crónica documental como *'Mujeres de fuego'*, de Alonso Salazar (1993); Recreación de ambiente como *'El cielo que perdimos'*, de Juan José Hoyos (1990) y de narcotráfico como *'Leopardo al sol'*, de Laura Restrepo (1993).

y de acción, que permiten respaldar, por un lado, el desarrollo de la aplicación de la triple mimesis, modelo ricoeuriano, y, por el otro, justificar el método hermenéutico, aun cuando no sean las categorías del método en sí mismo. En este sentido la representación de las violencias y el periodismo en la novela resultarán fundamentales para atender lo que se evidencia en sus personajes, dada la creación que los lectores hacen de las acciones de los personajes.

Esta relación entre el periodista de la novela y el lector-periodista se va a evidenciar en su estudio, en lo que consideramos una mediación simbólica entre nuestra propia práctica de la vida y los hechos representados en la obra de Gamboa.

Para ello, Jauss nos marca el camino en su teoría de la estética de la recepción, que privilegia al lector, sin negar que no es un individuo aislado, sino que se encuentra inmerso en un contexto social, cultural, político y económico; que el lector se relaciona con la literatura a través de implicaciones estéticas e históricas –en su justa proporción-, y que el autor, a través de la estructura que le da a la obra, orienta su sentido, como se explicará más adelante.

La importancia de este método y por el cual fue escogido es que privilegia el sentido ontológico, la individualidad del intérprete, y la voz del texto, que habla por sí mismo. Interroga al sujeto y a su conciencia sobre su papel en el mundo por medio de la lectura de la narración y, por lo tanto, no busca la convergencia entre el autor y el lector, sino la confluencia de dos discursos: el del texto y del intérprete. Permite, en últimas, la re-descripción de la experiencia, el ser en el mundo, como lo dice Ricoeur.

Es así como Santiago Gamboa ubica a *'Perder es cuestión de método'* exactamente en el mundo en que vivimos, en la existencia común y ordinaria de seres comunes y ordinarios, lo que provoca ideales enfrentados, heroísmos, conductas dudosas, inseguridades, atisbos de culpa, en una sociedad en la que impera la mentira, la corrupción y las violencias en diferentes manifestaciones, como la colombiana. Y en ese mundo actúa Víctor Silanpa, el periodista y protagonista, quien podría configurarse, no como un héroe, sino como un hombre con actitudes heroicas, porque no hay lugar en la historia para un final feliz, hay espacio para la consumación del fracaso de su propia existencia, como se prevé desde el mismo título.

Desde la escena inicial, cuando se descubre al hombre empalado en la represa del Sisga, como manifestación primaria del 'mensaje' que Gamboa quiere transmitir, hasta el desenlace, cuando Silanpa se desmorona agotado porque todos sus esfuerzos investigativos fueron en vano y se hace efectivo el título de la novela, Gamboa encadena escenas y diálogos de modo que se va descubriendo poco a poco los conflictos representados, en este caso el de las violencias y el periodismo –ejes fundamentales de este trabajo de interpretación hermenéutica- hasta concentrar toda la acción dramática en la aparente superficialidad cotidiana de la obra y en la tensión de sus personajes y sus entornos: lo que han sido, lo que son y lo que han de ser.

Al final Silanpa seguirá inmutable, a pesar de su desasosiego. Si bien se presagia a un periodista frustrado, se vislumbra un nuevo ánimo posterior -muy tenue- para recabar esfuerzos y continuar ejerciendo su profesión con todos sus comportamientos éticos que requiere a modo de peripecia vital, la misma que actúa -pero en contravía- cuando el lector advierte que el capitán de

la Policía, Aristófanés Moya, -el antagonista de la novela- sucumbe a la tentación del dinero y termina al lado de la mafia esmeraldera.

No puede decirse lo mismo de los otros personajes, salvo Emilio Barragán que termina preso y Marco Tulio Esquilache, asesinado, no como pretensión moralizante del autor porque a lo mejor el castigo, no conduce a mejora alguna. Los demás continúan en el círculo inmodificable de su cotidianidad o su vida corrupta. Finalmente, los personajes serán juzgados por el lector de acuerdo con sus códigos sociales y cobrará relevancia el conflicto entre individuo y sociedad. O, bien, podría buscarse en la multitud a esos personajes caracterizados por Gamboa.

Gamboa concentra la acción dramática en la Bogotá de la década de los 80, lo sabemos gracias a sus referencias temporal-espaciales que desgana por toda la novela, no sólo en la nominación de lugares emblemáticos de la capital colombiana y de fácil recordación para quienes viven en ella, sino a través de menciones de estrenos de películas y acontecimientos importantes para el país, que fueron titulares de los periódicos nacionales. Pero nunca es claro si la acción dramática se desarrolla en un mes o un año. Lo claro es que la estructura de la novela es la estructura-paradigma de la sociedad colombiana de esos diez años. El escenario es básicamente la ciudad que habitamos, con los mismos hechos de los que somos actores.

El esquema dramático es, por su parte, lineal, sin mayores sobresaltos temporales, salvo el monólogo del capitán Aristófanés Moya, quien se remonta a su niñez en Neiva (Huila) para explicar cómo llegó a ser obeso, inactivo y vencido finalmente por la corrupción.

¿Un mundo que acaba y otro que comienza? No. El mundo de Gamboa y Silanpa es un mundo inalterable. Es un mundo pesimista. Es un mundo en el que el único atisbo de reconocimiento es el del periodista, protagonista de esta novela, y no como expiación colectiva o purificación social sino como resultado de sus reflexiones personales.

Bajo este fondo, en el primer capítulo: **La primacía del lector: desde la sospecha hasta la interpretación del universo de la obra literaria**, Hans Robert Jauss (2013), Wolfgang Iser (2005) y Paul Ricoeur (2009), desde la Teoría de la Recepción y el método hermenéutico de la Triple Mímesis, nos adentran en el mundo de las rutas de la interpretación para imponer la relación y diálogo existente entre el lector y la obra literaria, en este caso de *'Perder es cuestión de método'*, pero siempre con el privilegio del primero, dado que una de las categorías rectoras de este trabajo es el lector negociador.

Este método debe entenderse en este trabajo como marco metodológico y teórico a la vez, como problema y como modo de hacer y proceder. Pero también debe entenderse que si bien Ricoeur (2009) divide la ruta de interpretación en mimesis I, II y III, conocido como el círculo hermenéutico de la 'Triple Mimesis', éste no es vicioso, es más bien una espiral en que los procesos miméticos más que cerrados se entrecruzan en los tres estadios, a través de la lectura, máximo operador de este método, lo que significa que la propuesta que se desarrollará en los capítulos II, III y IV es la relación de conversación entre el texto y el lector, e incluso con la entrevista concedida por Santiago Gamboa, para intercambiar miradas sobre el universo de esta obra literaria y que será motivo del IV capítulo.

Sin embargo, para los intereses mismos de la presente investigación se asumió el recorrido hermenéutico para organizar el esquema. Así, el capítulo II –**La sospecha: inicio del reconocimiento de la realidad compartida en ‘Perder es cuestión de método’**- establece lo que este autor ha denominado la Mímesis I, el campo de la prefiguración. En él, a partir de las acciones de los personajes principales, de sus relaciones, motivaciones y elecciones; y de los recursos simbólicos que emplea Gamboa, se devela que en la construcción de la trama existen unos estándares relacionados con la representación de las violencias y el periodismo, otra de las categorías importantes de este trabajo.

Descubrimos diferentes formas de violencias, explicadas de la mano de Johan Galtung (1989): la directa, la cultural y la estructural. En la primera como evidencia de los asesinatos, secuestros, robos y violencia de género –que incluye el simbolismo de una muñeca de madera, compañera inseparable del protagonista Víctor Silanpa-; la segunda alude a las diferentes formas que toma el lenguaje para generar violencia, y la tercera que señala la corrupción política, la avaricia económica, la ignorancia, la inacción del Estado y de la justicia, y la indiferencia.

En cuanto a la representación del periodismo, se develan prácticas periodísticas, estereotipos del periodista judicial, dilemas relacionados con la ética, la pasión por la verdad, y el periodismo y su relación con la historia, en su denominador común: la memoria.

El tercer capítulo III- **Las huellas de Santiago Gamboa en ‘Perder es cuestión de método’**: **el campo de la configuración**, es el eje de análisis, la función de mediación, la etapa de la configuración del relato, la construcción de la trama. Esta función mediadora entre

acontecimientos o incidentes individuales, y la historia tomada como un todo, integra los fines, las circunstancias y da síntesis a lo heterogéneo en dos dimensiones temporales, la cronológica y la no cronológica. De esta manera se descubren intencionalidades del autor: el mensaje que da el cuerpo desnudo y empalado en la represa del Sisga, como exposición primaria de la violencia en Colombia, surgida de la disputa por la tenencia y ocupación de la tierra en la que han confluído diversos actores desde las guerrillas, hasta terratenientes poderosos, esmeralderos, narcotraficantes y paramilitares; y acontecimientos de gran importancia para el país, como la Toma del Palacio de Justicia (noviembre de 1985); el ‘Bogotazo’ (abril de 1948), el atentado al periódico El Espectador (diciembre de 1986), entre otros.

En este capítulo se pone de manifiesto los mensajes simplificados de Santiago Gamboa, la distancia que toma del tema, sus reflexiones momentáneas, sin desarrollos profundos, que deja, precisamente como migas de pan, y que después argumenta en la entrevista concedida por él, en lo que denominamos **La intersección del mundo del escritor y el mundo del lector: consensos y disensos con Santiago Gamboa y ‘Perder es cuestión de método’**, propuesta del capítulo IV, que nos conduce a la Mímesis III, el campo de la re-figuración, en el que el lector interseca su propio mundo con el mundo del texto, y en este caso específico con el mundo del autor.

En este confluyen así mismo la Teoría de la Lectura de Iser (2005) y la Estética de la Recepción de Jauss (2013) y se estructuran las expectativas del lector, quien toma parte activa, genera sus propias miradas y admite o niega las prefiguraciones. Pero además, la distancia entre el lector y el autor se negocia, gracias a la entrevista concedida por Gamboa, y se evidencia la sorpresa, la creatividad y el suspenso, como fundamentos del placer de la lectura, así como la

experiencia estética que según Roland Barthes (2009) es el modo en que se traduce la experiencia del lector, en este caso, el de los autores del presente trabajo de investigación, cuya profesión es el periodismo.

Es necesario reiterar que las instancias de pre-figuración, con-figuración y re-figuración de la obra literaria, y en este caso, como organizadoras del presente trabajo, no se hayan explícitamente definidas en cada uno de los capítulos, sino que se permean unas a otras, tal vez imitando la espiral de interpretación propuesta por los tres autores y en la que cada parte es un todo.

Por último, para futuras investigaciones sería interesante ahondar en las representaciones sociales y culturales que hace Santiago Gamboa, específicamente en esta novela, como también en anteriores y subsiguientes, para determinar si continúan subyacentes a la literalidad del texto o, si por el contrario, se afianzan y toman fuerzas inusitadas sobre la realidad colombiana.

Otro aspecto importante sería contar con otras interpretaciones de esta novela, a partir de otros lectores, lejanos del mundo del periodismo, lejanos de la realidad colombiana, o lejanos a la época en la que se desarrolló ‘Perder es cuestión de método’.

Capítulo I: La primacía del lector: desde la sospecha hasta la interpretación del universo de la obra literaria

Más bien sigan sus mejores instintos, acomodando la acción a las palabras y las palabras a la acción. Pero siguiendo este principio: no hagan nada que no sea natural. Y recuerden que la Naturaleza es discreta. Todo lo exagerado va en contra del propósito del buen trato, cuyo fin es –y ha sido siempre– reflejar la verdad de la vida, como quien dice un espejo. El teatro muestra a la virtud su propio rostro, y nos presenta la imagen misma de lo repudiado...

Hamlet, William Shakespeare.

El lector debe ocupar un lugar privilegiado en la comprensión crítica, histórica y estética de la literatura como lo entendieron Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser y Paul Ricoeur, desde la Teoría de la Recepción y el método hermenéutico de la Triple Mímesis. Los tres pensadores trazaron las rutas de la interpretación, rutas que se entrecruzan para imponer la relación y diálogo existente entre el lector y la obra literaria. Estas posturas se evidencian en *Tiempo y narración I, configuración del tiempo en el relato histórico* de Paul Ricoeur (2009); *La historia de la literatura como provocación* de Hans Robert Jauss (2013) y *Rutas de la Interpretación* de Wolfgang Iser (2005).

Una de las preocupaciones de Iser (2005) era cómo determinar la interacción entre el lector y el texto, sobre todo desde los supuestos, inferencias, intuiciones, corazonadas o sospechas del lector –siempre cambiantes de acuerdo con la compatibilidad del texto con sus conjeturas– al abordar la obra y cómo determinar el camino posible de ese acto de interpretación. El camino es el hermenéutico, como una de las tendencias, formas o modos operacionales que adopta la interpretación, en tanto se aplica a textos abiertos al entendimiento, como una obra literaria. Y esa relación entre texto y lector emerge en lo que denominó espacios virtuales o liminales. Esa misma relación se evidencia en Jauss (2013) en el horizonte de experiencias o de expectativas, en

el que también existe una cambiante mediación entre la obra y las expectativas del lector, a partir de la recepción, pero de una recepción activa y crítica, por un lector reflexivo, no por meras impresiones subjetivas.

Para desentrañar estas relaciones texto-lector, Ricoeur (2009), apeló al método hermenéutico de la triple mimesis. En tres momentos define la operación: prefiguración o pre-comprensión (los supuestos de Iser (2005), la configuración y la re-figuración por la recepción de la obra que gráficamente puede representarse como dos círculos en los que el mundo del lector y el mundo del texto se intersectan (espacio virtual o liminal en palabras también de Iser (2005) y el horizonte de experiencias o expectativas, de acuerdo con Jauss (2013).

Esta actividad hermenéutica despliega la experiencia estética, en tanto, la interacción del texto con el lector da como resultado una respuesta. Para Iser (2005) esa respuesta es de creación (imaginación) e innovación por parte del lector. Para Jauss (2013) es determinada por la actitud emocional del lector en su existencia y experiencia. Y para Ricoeur (2009) es una experiencia interior y existencial que se devela a través del símbolo, y que converge en un acto de apropiación, de reflexión, de revelación ontológica.

Por lo tanto, estos tres autores nos permitirán vincular la Teoría de la Recepción, la Teoría Estética y el ejercicio hermenéutico y, a la vez, el marco metodológico con el marco teórico, en una actividad hermenéutica de investigación, tanto como problema como modo de hacer y proceder.

Así, en la triada autor-obra-lector, reconocemos el papel fundamental de éste último, es decir, del lector, y será, por lo tanto, una de las categorías rectoras de este trabajo que pretende interpretar la obra *'Perder es cuestión de método'*, de Santiago Gamboa, a partir de las representaciones de las violencias y el periodismo, a través de las acciones de los personajes.

La acción y la representación son dos categorías que se relacionan con la mimesis (imitación) aristotélicas, las que se evidencian a través de las acciones de los personajes, porque son éstas las que determinan la vida y la existencia humana. Por ejemplo, a Víctor Silanpa lo reconocemos como el periodista judicial de El Observador desde el inicio. “Hizo un croquis en su libreta, dibujó la colocación del cadáver a unos metros de la orilla, en medio del juncal, y luego comenzó el detestable trabajo de reconocer el cuerpo” (p. 12). La mimesis es un arte que demanda conocimiento de los productores (poiesis) y exige una afectación de ánimo para los espectadores (catarsis). La acción, la praxis, es el fundamento de la moral aristotélica. Ahora bien, la imitación también puede darse –para Aristóteles (2004)- a través de la palabra (lenguaje), como imitación del pensamiento. Así, los personajes deben ser definidos por sus acciones y elecciones, que en el caso de la obra mencionada, serán Víctor Silanpa (el periodista investigador) y el capitán de la Policía, Aristófales Moya, ejes de movimiento que hemos denominado dinámicos y estáticos, categorías de interpretación hermenéutica que buscan develar las acciones –o las inacciones- que conducen a estos dos protagonistas en la novela. Lo anterior no significa que los personajes que los circundan no aporten elementos importantes de interpretación. Todo lo contrario, se evidenciarán en sus permanentes relaciones.

El movimiento dinámico se ve representado a través de Silanpa, quien vive por encontrar la verdad de los responsables del empalamiento de un hombre en la represa del Sisga, mientras que su contraparte, el capitán Moya, representa el movimiento estático, por su apatía y total desinterés por hallar las circunstancias reales de este asesinato. Estas categorías de interpretación en interacción permanente con la aplicación del método hermenéutico serán desarrolladas en el segundo capítulo.

La creación de estas categorías es posible desde la perspectiva de Hans Robert Jauss (2013) cuando privilegia el papel del lector en la interpretación literaria, luego de analizar en las escuelas estructuralista y marxista, la principal de sus limitaciones: la ausencia de la primacía del lector.

Sin embargo, dadas sus cualidades de diálogo y negociación, Jauss (2013) extrajo de ellas la estética, de la escuela estructuralista, y la historia, de la marxista, ya que consideraba que la relación entre literatura y lectores no podría darse sin esas dos implicaciones, fundamentales para estructurar la Teoría de la Recepción, línea que también siguió Wolfgang Iser (2005).

“Los lectores, los oyentes y los espectadores, en suma, el factor público, desempeñan un papel sumamente exiguo en ambas teorías literarias. La estética ortodoxa del marxismo trata al lector (cuando lo trata) de un modo no diferente a como trata al autor: se pregunta por su posición social e intenta reconocerlo en la composición de una sociedad presentada. La escuela formalista sólo necesita al lector como sujeto perceptor que, siguiendo las indicaciones del texto, se limita a distinguir la forma o descubrir el procedimiento... ambos métodos yerran respecto al lector en su genuino papel igualmente inalienable en relación con su conocimiento tanto estético como histórico –en su función de receptor al que va destinada primordialmente la obra literaria-. (Jauss, 2013, p. 172).

Si bien la pretensión de Jauss (2013) iba más allá –recomponer la historia de la literatura a partir de las expectativas del público y los efectos estéticos históricamente cambiantes- la apuesta de la presente investigación es más específica: el lector-crítico, aquel que es capaz de comprender la pregunta que le hace el texto y responderla, en una categoría que el autor llama Horizonte de Expectativas.

Para Jauss (2013), este Horizonte abarca la producción y difusión de la obra, y el estudio de su recepción y los efectos en los lectores. Para *'Perder es cuestión de método'*, nos centraremos en el estudio de la recepción, y en el sentido que los autores de la presente investigación –como lectores críticos- enfocarán en la novela escrita objeto de estudio. Corresponderá a los historiadores determinar la sucesión de recepciones y sus relaciones diacrónicas, en tanto, un estudio sobre la historia de la literatura o sobre estudios críticos tendría más relación con el carácter de la obra en la línea de la historia de la literatura.

Sin embargo, Jauss (2013) prestó especial atención a la experiencia estética, como máxima operadora del lector, o como él lo denominó, el goce estético, “una forma de autosatisfacción en la satisfacción ajena, conexión entre lo que no soy yo con una representación del mundo” (p.16). Y continuando con la tradición aristotélica distinguió tres momentos: la producción del texto (poiesis), el reconocimiento de la realidad compartida entre el lector y la obra (aisthesis) y la activación emotiva e intelectual del lector (catarsis). Así, entiende que los textos formulan preguntas, plantean preocupaciones y es el lector en el condicionamiento del sentido lo que permite explicar e interpretar.

Por ello, el horizonte de expectativas según Jauss (2013) elude al conjunto de ideas, convenciones, normas estéticas, que hacen operativo los lectores durante la recepción y que les permite interpretar la obra, pero también para explicar “el modo en que una obra va creando en el lector presuposiciones que se confirman o se frustran conforme progresa la lectura y permiten la construcción de sentido” (p. 14).

La ontología de la comprensión

Precisamente, la construcción de sentido es posible a través de la aplicación del método de la triple mimesis planteado por Paul Ricoeur (2009). No hay que olvidar que este modelo constituye en él, una pieza clave de sus estudios sobre hermenéutica. Cabe aclarar que su vínculo con Iser (2005) y con Jauss (2013), recae sobre la importancia mimética de los actos narrativos.

Este método debe explicarse a partir del propósito único de su filosofía: la ontología de la comprensión, que busca a través del análisis del lenguaje, preguntar por el sentido del mundo y de nosotros mismos, pregunta que alcanza su respuesta en la narración de una historia. “Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse”. (Ricoeur, 2009, p.145). Y nos contamos a través de los signos, símbolos y textos de la narración —explica el teórico—, nos contamos a través de la relación dialéctica entre éstos y las acciones que representan, sujeta al intérprete, pero no como individuo aislado, sino como un individuo inmerso en una cultura determinada. (Ricoeur, 2009, p.145).

Por ello, para este filósofo el simbolismo es un vehículo de comprensión, en el que se devela la experiencia interior y existencial tanto del autor (a través del texto) como del lector, la confluencia de dos o más discursos, la confluencia de dos o más realidades, la experiencia

compartida. Y ese lenguaje simbólico describe y transforma aspectos, cualidades y valores de la realidad a través de la metáfora y con ella la trama, que integra en una historia acontecimientos múltiples, dispersos y heterogéneos, pero que finalmente se unifica, se sintetiza en una acción total y completa.

Así, la función mimética de la narración de la que habla Ricoeur (2009) no es más que un paralelo a la referencia metafórica, en la que da continuidad al concepto aristotélico de que la trama es la mimesis de una acción en tres instancias. La primera, la pre-comprensión o prefiguración familiar, de la vida cotidiana que se tiene del orden de la acción; la segunda, la configuración textual que da acceso al reino de la ficción, y la tercera, la nueva refiguración a través de la lectura, en la que se añaden nuevos significados. Es decir, la recepción.

“En consecuencia, trátase de metáfora o de trama, explicar más es comprender mejor. Comprender, en el primer caso, es recuperar el dinamismo en virtud del cual un enunciado metafórico, una nueva pertinencia semántica, emerge de las ruinas de la pertinencia semántica tal como aparece en la lectura literal de la frase. Comprender, en el segundo caso, es recuperar la operación que unifica en una acción total y completa lo diverso constituido por las circunstancias, los objetos y los medios, las iniciativas y las interacciones, los reveses de fortuna y todas las consecuencias no deseadas de los actos humanos”. (Ricoeur, 2009, p. 32)

Por tanto, la relación directa con la triple mimesis de Ricoeur (2009), se establece de la siguiente manera: Mimesis I -el antes-, Mimesis III -el después-, y Mimesis II la intermediación (recorrido) entre el antes y el después, en las que el lector es el operador y le da unidad al recorrido. La ficción de la que habla Ricoeur (2009) no es directamente proporcional al concepto de mentira. La ficción es una verdad que se entreteje en las ficciones de la trama, toma forma en la narración y en las acciones de los personajes. “Veo en las tramas que inventamos el medio

privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda”³ (Ricoeur, 2009, p. 34).

Como dijimos, la mimesis I prefigura el campo práctico. Es posible hacerlo, a través de tres estructuras inteligibles organizadas por el autor en: **a)** la identificación de la acción general, **b)** la identificación de las acciones simbólicas y **c)** los caracteres temporales. Estos rasgos pueden vislumbrarse en el primer acercamiento a la narración, previa competencia del lector.

Al primer rasgo compete lo que Ricoeur (2009) denomina red conceptual: Quién hace (agentes), por qué hace (motivos), para qué hace (fines), qué hace y cómo lo hace (determinados por circunstancias y consecuencias), con quién o contra quién, en sentidos de cooperación, competición o lucha. La competencia del lector para utilizar de manera significativa esta red conceptual también determina las acciones favorables o desfavorables que tomaron los agentes en el desarrollo de la historia.

Este rasgo se relaciona directamente con el concepto de imitación de Aristóteles (2004), pues para él sólo se imitan las acciones humanas. Una de esas acciones es el pensamiento que se materializa a través de las palabras, como lo son también las elecciones que toman los personajes a partir de las relaciones con otros y de las circunstancias que los rodean. Por tanto, el objetivo de la imitación es develar a través de acciones las prácticas y experiencias humanas, relacionadas con las costumbres, los padecimientos, la felicidad, la infelicidad, es decir, con la vida. También es objetivo de la imitación generar emoción en el público.

³ Si bien es cierto el problema de ficción es fundamental para entender el configurativo del acto narrativo, será motivo de avances a futuro.

Para Aristóteles (2004) esto se logra a través del entramado, de la fábula, del argumento. Es decir, de la disposición y estructuración de hechos verosímiles que permitan a los lectores desentrañar o de algún modo resolver la propuesta del escritor. La manera en que se estructuran estos hechos, de forma ordenada y lógica, es lo que este filósofo griego denomina lo verosímil.

“Y puesto que la imitación conlleva acción, y ésta se realiza por individuos que actúan, quienes necesariamente son de una manera u otra en función de su carácter o su manera de pensar (pues por eso decimos que las acciones tienen determinadas cualidades). Dos son las causas de las acciones: la manera de pensar y el carácter, y según éstas tienen éxito o fracasan todos. Pero la imitación de la acción es el argumento”. (Aristóteles, 2004, p. 48).

Son partes del argumento la peripecia y el reconocimiento. La primera como cambios de ‘suerte’ de los personajes y, la segunda, como un paso de la ignorancia al conocimiento, pero esta vez, no sólo de éstos, sino también de los espectadores. Así, la peripecia y el reconocimiento suscitan compasión y temor en los espectadores, la catarsis, que significa reconocer en el otro las propias acciones, pero también reconocer al otro, como parte de un género humano, a través de la movilización de la compasión y el temor. Sin embargo, si no existe el deseo de transformación, de esforzarse por ser otro, es decir, de reconocimiento, no habrá una verdadera catarsis.

Esta conmoción –de acuerdo con la introducción que hace Ángel Cappelletti (1991) a la Poética de Aristóteles- si bien afecta individualmente a los espectadores, son pasiones universales, que se dan en todos los seres humanos. La compasión que comprende el sufrimiento de otro ser, con el deseo implícito de aliviarlo, y el temor, relacionado con el miedo, que provoca la necesidad de huir de una persona al considerarla peligrosa. Así la catarsis pendula entre

emociones disfóricas (desagradables o molestas) y eufóricas (alegres y benéficas) y entre las virtudes dianoéticas (propias del intelecto), y éticas (propias de la vida sensible y afectiva).

Por ello, la catarsis no puede entenderse sin la relación que tiene con la acción y el reconocimiento. La mimesis es la imitación de las acciones y la catarsis es también una acción, pero de reconocimiento, ligada a la vida y a la existencia humana.

Por ejemplo, desde los primeros dos capítulos de *Perder es cuestión de método*, se evidencian las acciones que emprenderán sus dos protagonistas principales. El periodista Víctor Silanpa, y el capitán de la Policía, Aristófanés Moya.

Los rasgos de la triple-mimesis

El **primero** es un periodista incansable en búsqueda de la verdad. Desde que es llevado por la policía a la escena en la que un hombre ha sido empalado en la represa del Sisga, emprende un trabajo investigativo incesante, que no diferencia días de noches, lunes de domingos. Incluso el personaje se reprocha de ser como es: “alguien perdido en el tiempo, incapaz de cumplir con una cita, como si las coordenadas del reloj fueran un lenguaje ajeno a su vida”. (Gamboa, 2003, p.14). Es posible imaginarlo –a través de la descripción- corriendo por las calles bogotanas, en taxi, en carro o a pie, ajetreado y sudoroso. Ni siquiera cuando está en aparente reposo, tomándose un ron y fumando un cigarrillo, o con Mónica su novia, en la intimidad de su alcoba, deja de pensar en el caso que como periodista debe resolver. Siente el horror, cuando piensa en la escena del crimen.

El **segundo**, el capitán Aristófanes Moya, es descrito como un hombre poco saludable, de 50 años, de facciones marcadas por el exceso de comida y la falta de sueño y, por lo tanto, inmóvil. “Aquel rostro parecería decir: aquí hay un hombre que ha sufrido, que ha sido abofeteado por la adversidad pero que, a pesar de todo, sigue creyendo en la bondad esencial del hombre: aquí hay un mártir que ha sonreído en medio de las llamas y que ha comprendido el profundo sentido del sacrificio y la entrega”. (Gamboa, 2003, p.20). Un hombre de “inmensa barriga” que se prepara para una experiencia profunda: Contar su historia en ‘La última cena’, una asociación evangélica para adelgazar leyendo pasajes de la biblia. Desde la silla de esta asociación o desde la silla de su oficina ve pasar el avance de la investigación que hace Silanpa para dar con el paradero de los asesinos.

El segundo rasgo de la Mímesis I del que habla Ricoeur (2009) son los recursos simbólicos, en los que se deben articular los signos, las reglas y las normas, porque son las que dan forma, orden y dirección a la vida. Se relaciona con las costumbres y los hábitos. Precisamente, estas formas simbólicas están relacionadas con los procesos culturales que articulan toda experiencia y sirven de base a la acción. Este autor la denomina como mediación simbólica. En ésta, se determinan otro tipo de acciones de los agentes: lo que pueden hacer, lo que saben hacer y lo que son capaces de hacer.

De acuerdo con el autor, en estas relaciones de inter-significación las acciones se valoran, se aprecian, se juzgan, tanto como los agentes: buenos, malos, mejores, peores; bondad o maldad.

Entonces para interpretar el texto y acercarnos a la Mimesis I en el rasgo simbólico –en donde confluye el lenguaje y la cultura- es indispensable ubicar tres características: la referencia (o contexto), el carácter polisémico de los términos, y la variabilidad de los valores semánticos, dados, precisamente por la referencia.

No olvidemos que para Ricoeur (2009) el lenguaje usufructúa el sentido, que es patrimonio del yo. No se agota en la interpretación neutra o desinteresada de los textos, por lo que toda ontología de la comprensión (análisis del ser en el lenguaje) está mediatizada por el análisis de los signos y símbolos. Es una manera para comprender el estar del hombre en el mundo y su relación con el ser, lo que el autor denomina simbolismo. Así, la hermenéutica interpreta la semántica propia del lenguaje simbólico.

Entonces, es intención de la presente investigación develar que en la construcción de la trama existen unos estándares prefigurados relacionados con las violencias y el periodismo, que pueden explicarse a la luz de las acciones, es decir, motivaciones y fines que buscan cada uno de los personajes de la novela *'Perder es cuestión de método'*.

Las categorías de interpretación, entonces, de la obra mencionada, se centrarán en el análisis polisémico de la narración, en su interpretación, más que literal, analógica, metafórica, simbólica y alegórica. En un segundo nivel, la ciudad de Bogotá, pero más allá, los ambientes en el que se mueven los personajes. En los espacios. Ya lo mencionaba Ricoeur (2009): los lugares encierran secretos para la construcción de sentidos, las atmósferas son simbólicas. El símbolo mora en ellas. En tercer lugar, las acciones, tan importantes para Aristóteles (2004).

Para Ricoeur (2009) es fundamental el modelo narrativo de Vladimir Propp⁴ (1985), en relación con las funciones y motivaciones de los personajes. Con las funciones se forma la acción, son motivadas por el desarrollo de la intriga y no pueden ser definidas por fuera de la situación; en tanto que las motivaciones –los móviles o fines de los personajes- son las que los llevan a realizar una acción. En este sentido, para Propp (1985) es fundamental preguntarse ¿Qué buscan los personajes?, ¿cómo contribuyen al desarrollo de la intriga? ¿Cuáles son sus cualidades? Y, finalmente, si existe una toma de conciencia: la catarsis.

En este mismo sentido, el planteamiento de Propp (1985), indica que es necesario conocer los atributos de los personajes (edad, sexo, situación, apariencia exterior, particularidades), el hábitat, la forma de entrar en escena, que si bien son elementos de gran importancia, no determinan el desarrollo de la intriga.

Es indudable la relación de este planteamiento con lo propuesto por Ricoeur (2009) en la mimesis I, específicamente, en el rasgo que compete a la red conceptual, que permite la descripción de los personajes, las motivaciones, las acciones, los fines y las consecuencias, y la forma en que los personajes se relacionan.

⁴ Como bien lo menciona este autor en el prefacio de su libro ‘Morfología del cuento’ y para contextualizar sobre su modelo que se refiere únicamente a los cuentos fantásticos: “La palabra morfología significa el estudio de las formas. En botánica, la morfología comprende el estudio de las partes constitutivas de una planta y el de la relación de unas con otras y con el conjunto; dicho de otra manera, el estudio de la estructura de una planta. Nadie ha pensado en la posibilidad de la noción y del término de morfología del cuento. Sin embargo, en el terreno del cuento popular, folklórico, el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura es posible, con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas. Si esta afirmación no puede aplicarse al cuento en su conjunto en toda la amplitud del término, puede aplicarse en todo caso cuando se trata de los cuentos maravillosos, los cuentos "en el sentido propio de esta palabra". Esta obra está consagrada sólo a este tipo de cuentos” (Propp, 1985, p. 13).

Por ejemplo, el simbolismo en el lenguaje de la novela se evidencia desde el título '*Perder es cuestión de método*' que enfatiza en la sospecha de que el protagonista se dirige hacia el fracaso; el cómo lo hace es finalmente el desarrollo de la trama. Ahora bien, los nombres de los personajes también encierran una significación interesante: Aristófanes, el capitán de la Policía, fue un famoso exponente del género cómico e irónico griego y Silanpa es una especie de apócope de 'Sin hampa', es decir, que lucha contra el crimen a través de su oficio periodístico. Estas significaciones las abordaremos en el capítulo II.

Por último, el tercer rasgo de la mimesis I, los caracteres temporales, define "la ecuación entre narrativa y tiempo" (Ricoeur, 2009) reconoce la intra-temporalidad que permite el cuidado de la tradición y la esquematización, -retomadas de nuevo en mimesis III-, entendidas como categorías de interacción entre la operatividad de la escritura y la lectura, que ayudan a entender al lector la regla formal, el género y el tipo, ejemplificados en la historia. Es la síntesis entre intuición y entendimiento⁵.

La mimesis II es el eje de análisis, la función de mediación, la etapa de la configuración del relato, la construcción de la trama. De acuerdo con el autor, media entre acontecimientos o incidentes individuales y la historia tomada como un todo (la intriga). Es decir, integra y organiza todas las categorías prefiguradas en la Mimesis I: agentes, fines, medios, circunstancias, motivaciones, consecuencias. Incluye incidentes que producen compasión y temor (lo que

⁵ Este tercer rasgo de la Mimesis I será motivo de análisis en la Mimesis III, campo de la re-figuración, precisamente, en la relación tiempo y narración, eje base de la teoría de Paul Ricoeur y que le da título a su investigación.

origina el reconocimiento y la catarsis en Aristóteles (2004)). Aquí, el lector sintetiza lo heterogéneo: las dos dimensiones temporales: la cronológica (historia hecha de acontecimientos) y la no cronológica (que transforma los acontecimientos en historia); configura una historia al juntar acciones individuales y comprende porqué la sucesión de acontecimientos la desarrollan – o no- congruentemente. En palabras de Ricoeur (2009) le da sentido de punto final.

Entonces, en este estadio será posible reflexionar, con mayor claridad, sobre las circunstancias, consecuencias, motivaciones y fines que rodearon las acciones de los agentes en la historia, como también determinar la concatenación e interposición de los micro-relatos. En este punto del movimiento circular, también es posible que el lector determine el género de lo que está leyendo (cuento, poema, novela), el tipo de texto (documental, histórico, ficción), y detecte las reglas formales de composición gramatical. La intuición, como organizadora de la experiencia, empieza a tomar forma.

Es así como en la novela tenemos narraciones en tercera persona que cuentan los pormenores de la investigación de Silanpa; una narración en primera persona que muestra la inactividad del policía y unas crónicas que rompen la temporalidad lineal de la novela y que generan pausas en la narración.

Este estadio de la mimesis II también nos permite interpretar micro-relatos de eventos históricos que afectaron al país en la década de los 80.

-¡Qué cosa tan jodida lo de Armero! -Guzmán lo acababa de leer en el periódico y estaba congestionado -. Me habría imaginado todo menos eso...De verdad le digo, a este país se lo llevó el putas.

–Lo que viene después es peor.

–No me joda, ¿peor que esto?

–No voy a contarle –se sentó en la cama y ojeó los ejemplares amarillentos de El Tiempo, El Espectador y El Observador apilados junto a la mesa de noche... (Gamboa, 2003, p.61).

Por último, la Mimesis III, el campo de la re-figuración, en el que el lector intersecta su propio mundo con el mundo del texto. En este confluyen así mismo la Teoría de la Lectura de Irse (2005) y la Estética de la Recepción de Jauss (2013). Se estructuran las expectativas del lector. El lector toma parte activa, genera sus propias miradas y admite o niega las prefiguraciones.

Para Ricoeur (2009), la mimesis III es el lugar en el que el lector toma parte en el combate y en el que se despliega el juego de la innovación y la meditación. Este juego innovador, en el que “el lector construye una realidad imaginada” en palabras de Iser (2005, p. 272) es la propuesta que se desarrollará en los capítulos II y III, donde lo que deja de decir la novela *‘Perder es cuestión de método’* y lo que da para pensar será develada en una relación de diálogo, intercambio y conversación entre el texto y el lector, en las categorías ya mencionadas: lector negociador y las representaciones de las violencias y periodismo, a través de las acciones de los personajes y los mediadores, las circunstancias de la trama periodística que es necesario comenzar a develar mediante un proceso de interpretación de carácter auto-correctivo en términos metodológicos y problemáticos, lo que significa que la interpretación es un flujo constante que nace justamente del carácter fluido y móvil de las acciones de los personajes. Este mecanismo integrado de autocorrección es vital en donde no hay una referencia definitiva para los acontecimientos, procedimientos o circunstancias.

Hay que indicar, que el círculo hermenéutico de la 'Triple Mimesis' propuesto por Ricoeur (2009), no es vicioso. Es decir, el análisis más que circular es espiral, los procesos de la Mímesis I, II o III, más que ser cerrados se entrecruzan unos a otros en los tres estadios, a través de la lectura, que como dijimos, es el máximo operador de este método.

En este punto, es fundamental abordar las espirales transaccionales, uno de los métodos de interpretación de Wolfgang Iser (2005) y que corresponden al tipo de interpretación hermenéutica. El autor hace un recorrido sobre las tendencias de la interpretación en la historia: el canon que determina la interpretación, pero que no avanza más allá del comentario; el ascenso y el desarrollo de la hermenéutica moderna, en el que ubica la cibernética, la comprensión diferencial y el círculo hermenéutico, como tipos de interpretación con su respectivo método, para luego conducirnos a las configuraciones y los límites de la interpretación.

Es necesario señalar que para Iser (2005) cada tipo de interpretación, pre-condicionado por el tema, pero también por las formas en que se lleva a cabo la traductibilidad, que determina lo que el autor denomina espacio liminal, conlleva un método: para el caso de la cibernética, la espiral recursiva; para el caso de la comprensión diferencial el método de diferencial ambulante, y para el caso de la hermenéutica, el método del círculo hermenéutico que encuentra una variable en las espirales transaccionales. "El círculo hermenéutico se remodeló para las tareas variables que debía desempeñar". (Iser, 2005, p.13).

Para el caso que nos ocupa, la relación de la Teoría de la Recepción de Iser (2005) y Jauss (2013) con el método de la triple mimesis de Ricoeur (2009), nos centraremos en éste último.

Iser (2005) explica que el ascenso y desarrollo de la hermenéutica moderna está dado, precisamente, por lo que quedó eclipsado en los comentarios cuando era el canon el que determinaba la interpretación, asimismo, ubica la interpretación como un acto de traductibilidad, por el tema y el registro, éste último alude a los puntos de vista, suposiciones, corazonadas o percepción intuitiva del lector. Este registro delinea los parámetros a los cuales se va a traducir el tema en aras de la comprensión. En el caso de la literatura, como texto abierto al entendimiento.

Por ello, en hermenéutica hay que interrelacionar lo explícito con lo implícito, lo oculto con lo revelado, lo latente con lo manifiesto para recuperar lo que el autor no está consciente cuando escribe, lo que se perdió, lo que en palabras de Droysen, citado por Iser (2005), se denomina como “tendencia excavatoria” o “el arte del minero”.

Así, el círculo hermenéutico es el espacio (liminal) entre lo que se va a interpretar y lo interpretado, espacio que para Jauss (2013) configura el horizonte de experiencias o de expectativas, y para Ricoeur (2009) la intersección en las operaciones de prefiguración o pre-comprensión, configuración y re-figuración que aluden a la triple mimesis.

Esta operación circular se acciona entre la gramática del autor, dada por el lenguaje, y su psicología, es decir, cómo emplea el autor las herramientas de la gramática. Saber cómo piensa el autor. Recordemos que la apuesta de Jauss (2013) es el lector-crítico, aquel que es capaz de comprender la pregunta que le hace el texto y responderla, al entender que los textos formulan preguntas, plantean preocupaciones y es él quien condiciona el sentido. Ricoeur (2009), por su

parte, se suma a esta apuesta a través de su filosofía, dado que es a través del lenguaje cómo se le da sentido al mundo y a nosotros mismos.

Precisamente, para Iser (2005), Paul Ricoeur (2009) se guía por una filosofía de la reflexión que ubica al sujeto humano en el centro de atención. “Saca al sujeto humano de su escondite” y la interpretación se desarrolla siempre en dualidades: consiente-inconsciente; disimulación-revelación; presencia-ausencia, es decir, interpretar es comprender un significado doble, por lo tanto, se produce una transformación de ‘algo’ en otra ‘cosa’.

Por tanto, para Iser (2005), la lectura está diseñada para traducir, mientras que es el lector el que acciona el proceso para llenar los espacios en blanco y trascender. “La interpretación es la respuesta de la lucidez al ardid” (Iser, 2005, p. 151). Y eso es lo que buscamos en la aplicación de este método hermenéutico a la obra mencionada.

Para iniciar este recorrido, en el siguiente capítulo abordaremos el campo de la pre-figuración y evidenciaremos la representación de las violencias y el periodismo en la obra de Gamboa. Las primeras, relacionadas con las violencias cotidianas, la inacción de la justicia, la violencia de género, entre otras, y el segundo, como el desarrollo de un oficio ejercido por el protagonista Víctor Silanpa y su desenlace frustrante. Lo anterior bajo los mantos simbólicos de una muñeca de madera, de un lenguaje soterrado y de un cementerio, como alegoría de una sociedad al margen.

Capítulo II: La sospecha: Inicio del reconocimiento de la realidad compartida en ‘Perder es cuestión de método’

Cuando se escribe ficción se juega con la imaginación. Cuando se trabaja sobre la realidad, con precisión. Se trata de contar de tal manera que la realidad se lea como si fuera ficción, lo cual es característico de Colombia”. Germán Castro Caycedo.

En apariencia la novela ‘Perder es cuestión de método’ de Santiago Gamboa es un relato periodístico-detectivesco que cuenta la historia personal y profesional de Víctor Silanpa, un periodista que busca a toda costa resolver el asesinato de Casiodoro Pereira Antúnez, el hombre encontrado empalado en la represa del Sisga. Desde el inicio se evidencia su relación directa con la Policía, en cabeza del capitán Aristófanés Moya, y de su problemática vida amorosa con Mónica, una mujer que permanentemente le reclama su falta de tiempo para ella, por estar inmerso en su trabajo y quien finalmente lo abandona para regresar con su antiguo novio, Oscar. En el entretanto, enjuga su pena con Quica, una trabajadora sexual.

Para descubrir el misterio del ‘empalado’, Silanpa es ayudado por Emir Estupiñán, quien entra a escena para reconocer el cuerpo encontrado en el Sisga, que creía era el de su hermano Ósler, un taxista desaparecido desde hacía varios meses. Este asume como un deber acompañar en la investigación al periodista para dar con el paradero de su familiar; acompañado también por Fernando Guzmán, amigo y colega, quien fue internado en una clínica de reposo en Chía; hombre abrumado por la realidad, el abuso de drogas, alcohol y falta de sueño, quien le da pistas y lo guía en la forma en que debe desarrollar su investigación.

Las labores de seguimiento de rastros convierten a Silanpa en periodista y detective a la vez, y lo conducen a un entramado de situaciones en el que se ven involucrados el esmeraldero

Heliodoro Tiflis, el constructor Ángel Vargas Vicuña, el abogado Emilio Barragán, socio y familiar del concejal Marco Tulio Esquilache, y Susan Caviedes, amante de Tiflis y gerente del Paraíso terrenal, un club de desnudistas a quienes Pereira Antúnez les cedió los terrenos del Sisga. Todos ellos detrás de este lote de 400 hectáreas en el que se vislumbra un millonario negocio y que es la razón del asesinato de Pereira. ”Habrá que ponerse a buscar las escrituras de los terrenos, Emilito. No sé dónde, tú eres el abogado. Hay que encontrarlos para poder declararlos al Distrito como reserva y cederlos a GranCapital, ¿me explico?...eso es más fácil. Si no hay herederos nadie nos va a complicar. Pero son bicocas, Emilio, lo que importa aquí, mi querido, son las 400 hectáreas” (Gamboa, 2003, p. 94).

En los intersticios los demás personajes, no menos importantes: Esquivel y Solórzano, compañeros de trabajo en el periódico El Observador, en el que Silanpa cubre la sección judicial; sus asiduas fuentes, Piedrahita (médico legista) y Baquetica (de la oficina de registros); Lotario Abuchijá el transportador del cuerpo de Pereira Antúnez; Nancy, secretaria y amante de Emilio Barragán, y la esposa de éste, Catalina. Capítulo aparte merece Jaime Bengala, el leproso sepulturero del Cementerio Central, en donde descubren que el cuerpo enterrado bajo el nombre de Pereira Antúnez, realmente pertenece a Ósler, el hermano de Emir Estupiñán.

Con un gancho de acero forzó los clavos y levantó la tapa. Estupiñán dio un grito de horror, se persignó y estiró el dedo.

-¡Pero...es Ósler!

Un rostro verdoso apareció frente a ellos, iluminado por el chorro de luz de la linterna.

Tenía el pelo largo y las uñas crecidas. Silanpa no supo qué hacer al ver la cara de dolor de Estupiñán.

-¡Es mi hermano!-dijo al borde de las lágrimas-. Nooo...esta vaina sí me jodió. (Gamboa, 2003, p. 217)

Al final, Víctor Silanpa descubre la verdad: bajo amenaza, Pereira Antúnez cede sus terrenos a nombre de Heliodoro Tiflis, quien lo manda a sedar y secuestrar, pero muere. El cuerpo es robado y luego empalado en la represa del Sisga por orden del constructor Vargas Vicuña, quien tiene negocios secretos con Emilio Barragán para construir un complejo habitacional y turístico en esas tierras. A su vez, Marco Tulio Esquilache, también traiciona a su socio Barragán, pues quiere los terrenos, pero para beneficiar a la empresa Gran Capital, con la que tiene compromisos políticos. En el desenlace Barragán mata a Esquilache y va a la cárcel, y queda como único responsable de los dos asesinatos, como consecuencia de la ‘desinteresada’ interpretación judicial y probatoria del capitán Moya, que finalmente deja su vida pública, y asume la jefatura de seguridad privada de Vargas Vicuña. Y ante la cruda realidad, Silanpa, agotado, frustrado, fracasado y resignado, sentencia: “Al día siguiente uno sigue siendo el mismo –había escrito para su muñeca-, la misma cara bostezando frente al espejo, los mismos ojos aburridos de mirar” (p. 337).

Luego de la anterior prefiguración que se sustenta en el argumento de la novela, hay que indicar que los personajes de Gamboa están bien caracterizados, y lo hace sobre todo a través de los diálogos, y de los nombres cifrados que definen sus personalidades, las descripciones del narrador en tercera persona porque develan la clase social a la que pertenecen, características de personalidad, los estudios que han adelantado y si son ciudadanos de primera o tercera clase, visibles o invisibles, de la élite o del pueblo. Por su parte, la narración en primera persona y autobiográfica del capitán Aristófanes Moya detalla los rasgos de este antagonista en la novela. Cada uno, además, con sus motivaciones personales que van desde el posicionamiento económico, político o social, o de darle sentido a la vida desde lo íntimo o cotidiano.

Le preocupaba (a Emilio Barragán) la historia del empalado. Era horrible que esas cosas pasaran tan cerca de la gente civilizada. Por eso mordisqueaba con ansia la idea de irse a vivir a Londres. Soñaba con las camisas de Harrods y el mercadito de Camdem Town. O París: las tiendas de la rue Saint Honoré, las boutiques de los Campos Elíseos y las mil y una tiendas del barrio de la Ópera. (Gamboa, 2003, p. 44)

Es por ello, que las descripciones más urgentes para determinar la representación de las violencias y el periodismo en esta novela son, sin duda, la del protagonista, el periodista e investigador, Víctor Silanpa, y del antagonista Aristófanes Moya, el capitán de la Policía, y de las acciones y elecciones que toman en el transcurso de la novela. Además de las relaciones que éstos tejen –principalmente el periodista- con otros personajes que entran en escena, unos con más relación que otros en la trama investigativa que se genera desde el primer capítulo, cuando un hombre es encontrado empalado en la represa del Sisga. Esas acciones no sólo deben considerarse a partir de lo que cada personaje hace (o deja de hacer en términos de inacción), lo que elige o no hacer, y las relaciones con otros, sino también a partir de lo que dicen en forma literal en la narración en primera o tercera persona, en las mismas crónicas escritas por el periodista (los microrrelatos) y en los diálogos establecidos en la narración; o lo que dejan de decir, o lo que tratan de decir, pero que finalmente cubren con un velo simbólico. Pero además de ello, el significado de los espacios-lugares en los que transcurre la historia pues éstos también manifiestan su propio lenguaje. Ejemplo de lo anterior, el cementerio.

Estas dualidades –lo que hacen o dejan de hacer, lo que eligen o no eligen hacer, lo que dicen o dejan de decir, o los espacios o situaciones que no son lo que parecen, sino que se convierten en entramadas alegorías determinan esta novela de Santiago Gamboa, pues va dejando huellas que para un lector reflexivo añaden nuevos significados.

El tejido inicia con Víctor Silanpa, el protagonista. Su nombre refiere a victoria, a vencedor⁶, pero su apellido ‘lampa’, o es una azada de minero que lleva en su mano, lo que lo convierte en un excavador (como los periodistas que intentan desenterrar lo oculto)⁷, o lleva una ‘lámpada’, una luz para iluminar el camino y descubrir la verdad⁸. Tampoco puede sustraerse la similitud fonética con ‘hampa’ (la lucha contra el crimen). Sea cual fuere el caso, su nombre y apellido determinan su paradójica personalidad: es periodista y a la vez detective, cuando en sus ratos ‘libres’ y para obtener ganancias extras, asalta moteles con su cámara para sorprender a infieles, pero a la vez soborna, se identifica como detective, abre puertas con ganzúa y hace seguimientos a los sospechosos, lo que lo pone en un dilema ético. Por otro lado, su vida sentimental pendula entre su expreso amor por Mónica, pero a quien aparta e invisibiliza porque prima su trabajo.

Silanpa es un profesional egresado de la Universidad Javeriana, reportero judicial del periódico ‘El Observador’, que, pese a su aparente buena posición dentro de la sociedad, y descubrir los móviles y responsables del homicidio de Pereira Antúnez, termina frustrado al no encontrar real justicia producto de su investigación y la ayuda proporcionada a la Policía. Al final la V de victoria no se alza, Silanpa es un perdedor, como se sospecha desde el título de la novela: *‘Perder es cuestión de método’*.

⁶ Del lat. victor 'vencedor'. Diccionario de la lengua española-Edición del Tricentenario.

⁷ Los llamados rastrilladores o muckrakers literalmente husmeadores de basura o rastrilladores de estiércol, son figuras míticas del periodismo profesional nacidas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Su denominación fue acuñada por el presidente Franklin D. Roosevelt en un discurso público pronunciado el 14 de abril de 1906 en el que se refería a un tipo especial de periodistas que “sólo sabían hurgar en lo negativo de las personas” para denunciar y escandalizar a la sociedad, sobre todo cuando se trataba de funcionarios públicos. (Reyes, 1996).

⁸ Del lat. tardío lampāda, acus. de lampas, -ādis, y este del gr. λαμπάς, -άδος lampás, -ádos.

1. f. desus. lámpara. Diccionario de la lengua española-Edición del Tricentenario.

Aristófanes, por su parte, fue un famoso comediógrafo griego, principal exponente del género cómico⁹, y Moya, es para los chilenos un perico de los palotes, es decir, una persona indeterminada, un sujeto cualquiera, un perezoso¹⁰ Si bien representa a la autoridad-justicia inactiva, entendiendo inactividad como una forma de violencia, en tanto, implica indiferencia ante el panorama desigual de la realidad colombiana, es un hombre de origen campesino que sueña desde niño con vivir en la gran ciudad, y que con mucho esfuerzo logra ocupar un lugar en el estamento policial. Al final se vende vinculándose al sistema corrupto, para su propio beneficio, otro rasgo violento que apunta hacia la individualidad.

Por eso en estos días, tras puntual cobro de cesantías y otros acumulados a una vida ejemplar, el sotoscripto (Aristófanes Moya) se inicia en algo nuevo, a la cabeza de la seguridad de uno de los empresarios de más pujanza y valor de nuestra respetada nación: el constructor Ángel Vargas Vicuña, a quien ustedes conocerán por los méritos que nos ha dado no sólo en el ámbito nacional sino también en el extranjero. (Gamboa, 2003, p. 334)

Así, los protagonistas principales desde el inicio de la novela se ven envueltos en diversas formas de violencia, por lo que hemos querido traer el estudio que sobre el triángulo de la violencia ha concebido Johan Galtung¹¹ (1989) para determinar esas diversas formas y manifestaciones violentas, definidas por el autor en violencia directa, violencia cultural y

⁹ De sus cuarenta comedias, nos han llegado íntegras once, que son además las únicas comedias griegas conservadas; es difícil, por tanto, establecer el grado de originalidad que se le atribuye como máximo representante de este género. Sus comedias se basan en un ingenioso uso del lenguaje, a menudo incisivo y sarcástico, y combinan lo trivial y cotidiano con pausadas exposiciones líricas que interrumpen la acción. En, Biografías y vidas. Enciclopedia biográfica en línea: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/aristofanes.htm>

¹⁰ 1. m. Chile. Perico de los palotes. Diccionario de la lengua española-Edición del Tricentenario.

¹¹ Johan Galtung (*1930 en Oslo, Noruega) es uno de los fundadores de la investigación sobre la paz y los conflictos. Es licenciado en matemáticas y sociología. En 1959 fundó en Oslo el primer instituto de investigación sobre la paz, el International Peace Research Institute, y fue su director durante diez años. En 1964 fundó la Revista de Investigación sobre la Paz (Journal of Peace Research). Fue profesor de Investigación sobre Conflicto y Paz en la Universidad de Oslo entre 1969 y 1977. Ha colaborado extensamente con diversas instituciones de las Naciones Unidas, y se ha desempeñado como profesor visitante en los cinco continentes, incluyendo trabajos en Chile, en la Universidad de la ONU en Ginebra, en los Estados Unidos, Japón, China, India y Malasia. En la actualidad es Profesor de Estudios sobre la Paz en la Universidad de Hawai y director de Transcend: A Peace and Development Network y rector de la Transcend Peace University. En 1987 recibió el premio Nobel de la Paz alternativo. Su prodigiosa producción incluye 50 libros y más de 1000 artículos publicados. Su trabajo, como pensador, escritor, conferencista, asesor y activista, tiene un inmenso impacto en la disciplina de Estudios para la Paz.

violencia estructural¹² y para iniciar nuestro recorrido por las representaciones de las violencias en la novela de Gamboa.

Según el autor, en primera instancia tenemos la violencia directa, física y/o verbal, que se hace visible a través del comportamiento. Es la más conocida y la más fácil de detectar, pues se manifiesta a través de los asesinatos, robos, violaciones, etc. Esta violencia es representada en la novela con los asesinatos de Casiodoro Pereira Antúnez, primero secuestrado y luego empalado en la represa del Sisga, quien a su vez mandó a asesinar a Osvaldo Trías Dueñas, por motivos que no se explican del todo en la novela, pero que sugieren un ajuste de cuentas relacionado con oscuros negocios. También es asesinado Ósler Estupiñán, el hermano de Emir –quien trabaja en la investigación con el periodista Víctor Silanpa- un hombre que por su parecida complexión con Pereira Antúnez termina en el Cementerio Central con una lápida con su nombre. Además de los sicarios de Heliodoro Tiflis: Morsita y El Runcho, y cuatro gatilleros más bajo el mando del constructor Vargas Vicuña que terminan baleados. Fueron secuestradas Susan Caviedes -gerente del Paraíso Terrenal y amante de Tiflis- y Nancy, la secretaria de Barragán. Además de las cinco mujeres invisibles, atrapadas en la violencia de género, en este caso, a través de los personajes de Susan Caviedes, ‘Quica’, Nancy, Catalina y Mónica.

Susan salió de la ducha, conectó el secador y empezó a cepillarse el pelo frente al espejo. El vapor le ocultó la imagen del runcho observándola desde la puerta, con los ojos clavados en sus nalgas desnudas. Runcho se le acercó despacio abriéndose la bragueta y de pronto ella sintió una mano en la boca y otra forcejeando entre sus piernas. (Gamboa, 2003, p. 239).

¹² Este texto es la traducción de la primera parte de un artículo programático anterior, After Violence: 3R, Reconstruction, Reconciliation, Resolution. Coping With Visible and Invisible Effects of War and Violence, disponible online en el sitio web de Transcend: Peace and Development Network: <http://www.transcend.org/TRRECBAS.HTM> go back

La segunda de las violencias, es la cultural o simbólica. Menos visible, más difícil de detectar, pues está inmersa en factores de corte ideológico, religioso, de lenguaje, a través de los medios de comunicación e incluso en la educación. En esta también se ubican las ideas y los conceptos que sirven para justificar la misma violencia, la injusticia y la pobreza representada a través de las actitudes de "los ricos" que asumen la situación como normal y continúan haciendo su vida como si nada ocurriera. De acuerdo con Galtung (1989) legitima la violencia directa y estructural, entendida esta última como el conjunto de estructuras físicas y organizativas que no permiten la satisfacción de las necesidades, como la supervivencia, bienestar, libertad, identidad, consecuencia de la estratificación social, género, etnia, nacionalidad, edad, etc., y de la repartición inequitativa de recursos o falta de acceso o posibilidades para lograr equilibrios sociales.

Las grandes variantes de la violencia pueden explicarse fácilmente en función de la cultura y estructura: violencia cultural y estructural causan violencia directa, y emplean como instrumentos actores violentos que se rebelan contra las estructuras y esgrimen la cultura para legitimar su uso de la violencia. (Galtung, 1989, p. 12).

Como representación de la violencia cultural tenemos las formas que toma el lenguaje en la novela de Gamboa (diálogos, descripciones del narrador y los micro-relatos expresados en las crónicas periodísticas).

En tanto, la violencia estructural, que si bien en la narración literal de la obra sólo podría obedecer a la corrupción política, la avaricia económica, la ignorancia, la inacción del Estado y la justicia, y la indiferencia, como veremos en el capítulo III en el campo de la re-figuración planteada por Ricoeur (2009), también comprende una época particular en la historia de Colombia en la que primó el accionar de la guerrilla y el narcotráfico.

Ellos me van dando cada día un periódico viejo, del año en que entré al sanatorio... Y así me entero de las cosas con varios años de retraso y en pequeñas dosis, pero me entero. Silanpa lo miró con admiración. Se había salido con la suya. Voy en la toma del Palacio de Justicia, ¿qué vaina tan jodida, no? Este país se enfermó. Betancur va a tener que hacer un plebiscito o dimitir. Ni se imagina lo que va a venir después... (Gamboa, 2003, p. 30)

Esta clasificación de las violencias hecha por Galtung (1989) nos sirve de pretexto para abarcar las representaciones que de éstas hace Santiago Gamboa a través de los personajes y el lenguaje, especialmente, pero además para evidenciar que ninguna de ellas vive en estado puro, sino que interactúa de forma permanente con las otras, incluso generando círculos viciosos. Por lo anterior, es posible encontrar en un solo párrafo claras evidencias de cualquiera de las tres violencias catalogadas –como se verá más adelante–, pero también es posible organizarlas en arquetipos específicos como es el caso de la violencia de género –y su simbolismo en la muñeca de madera–.

Los efectos visibles de la violencia directa son conocidos: los muertos, los heridos, los desplazados, los daños materiales; todo ello afectando cada vez más a los civiles. Pero es posible que los efectos invisibles sean aún más viciosos: la violencia directa refuerza la violencia estructural y cultural. En especial, el odio y la adicción a la venganza a causa del trauma sufrido por parte de los perdedores, así como la sed de más victorias y gloria por parte de los vencedores. (Galtung, 1989, p. 23)

Por ello, *'Perder es cuestión de método'* es un retrato tragicómico de la violencia desde la más cotidiana y visible hasta la más estructural, que permea- por lo tanto- a toda la sociedad colombiana y que involucra desde el más humilde colombiano, hasta los personajes públicos –y no tan públicos- de las más altas esferas.

La urdimbre de las violencias cotidianas

El círculo de poder corrupto (violencia estructural) evidenciado en la novela es representado por Gamboa, a través de cinco personajes: el abogado Emilio Barragán, el concejal Marco Tulio Esquilache, el constructor Vargas Vicuña, el esmeraldero Heliodoro Tiflis, y el capitán de la Policía Aristófanos Moya. Todos ellos también en representación del concubinato existente entre la empresa privada y el sector público para sacar adelante “negocios de alto nivel”, a través de coimas, sobornos, chantajes e incluso agresiones físicas y asesinatos (violencia directa), en este caso relacionados con el negocio de la construcción en Bogotá. Pero a la vez, Gamboa aprovecha la relación de todos estos personajes para evidenciar algunas de las características de la realidad colombiana: la marcada diferencia entre clases sociales, y el lenguaje indirecto y maquillado en muchos de los diálogos (violencia cultural), que esconde un cierto protocolo que de rebasarse o incumplirse, puede desencadenar todo tipo de violencias.

El primero en aparecer en escena es Emilio Barragán, descrito por Gamboa como un “cuarentón elegante, alopécico de bisoñé importando de Italia, abogado del Rosario, temible jugador de Risk y buen contador de chistes verdes en el Jockey Club” (p. 38). Por estas características, y otras referentes a la marca de perfume que usa (Obsession, de Calvin Klain) o el tabaco que fuma (Montecristo) se perfila como un hombre de buena posición social y económica, estudiado, dueño de una firma de abogados que lleva su apellido y con unos deseos inmensos de apoderarse del mundo, tal y como sugiere su juego favorito¹³.

¹³ Risk (en inglés, riesgo) es un juego de mesa de carácter estratégico, creado por Albert Lamorisse en 1950 y comercializado desde 1958 por la empresa Parker Brothers (actualmente, parte de Hasbro). Este juego, basado en turnos, pertenece a la categoría de los juegos de guerra, al evocar las Guerras Napoleónicas, siendo su principal característica su simplicidad y abstracción al no pretender simular correctamente la estrategia militar en los territorios específicos, la geografía del mundo y la logística de las campañas extensas. En, Wikipedia.

Se le ve en su oficina con aires de suficiencia, lo que es aprovechado por el narrador para describir las clases sociales que se evidencian. Por un lado, las secretarias y el mensajero, y por el otro él, como dueño de la empresa. Los primeros acuden a la lisonja para quedar bien con el jefe, a la vez que expresan la imagen que ellos, los ‘pobres’ tienen de los ‘ricos’, y el segundo reafirma su posición con órdenes contundentes a sus empleados.

-¡Buenos días doctor! -gritaron los cuatro.

-Buenos días -respondió ocupadísimo.

Tomate vio la armonía entre la camisa de un blanco impoluto y el nudo de la corbata, un rectángulo perfecto con elevación de un centímetro que le daba un aire de casual elegancia. Sintió envidia y adivinó en su propio reflejo la figura de un ser menor, condenado a la descompostura (p.38).

Está casado con Catalina y lo ahogan las deudas por culpa de su adicción al juego. Es infiel porque quiere confirmar con otras mujeres la imagen de hombre irresistible y triunfador que tiene desde adolescente y se relaciona finalmente con el mafioso Tiflis, un hombre maleducado y vulgar –según descripciones del autor que abordaremos más adelante-, porque lo que gana como abogado no le alcanza para llevar la vida que se ‘merece’ y no quiere limitarse ni bajar a la realidad. Es la representación del típico hombre con miedo de descender en la escala social y de no tener dinero, y con ansias de abandonar un país para él subdesarrollado. En Europa sí vive la gente. Estas son otras de las características de la violencia cultural: el eurocentrismo y el clasismo.

Le preocupaba la historia del empalado. Era horrible que esas cosas pasaran tan cerca de la gente civilizada. Por eso mordisqueaba con ansia la idea de irse a vivir a Londres. Soñaba con las camisas de Harrods y el mercadito de Camdem Town. O París: las tiendas de la rue Saint Honoré, las boutiques de los Campos Elíseos y las mil y una tiendas del barrio de la Ópera. Eso sí era vida, no esa cosa insulsa y desabrida que tenía que vivir a diario en Bogotá, con esas molestias y suciedades tan desagradables de ver por todos lados. (Gamboa, 2003, p. 44).

Pero ese aire de suficiencia es opacado por alguien más poderoso: el concejal de Bogotá, Marco Tulio Esquilache, tío de Catalina, la esposa de Barragán para quién “todo el mundo es bueno o malo según las circunstancias” (p. 119). No pierde oportunidad para insultarlo y humillarlo. En este encuentro de personajes se vislumbra una traición, velada por la ironía con la que hablan por teléfono (sobre la noticia del caso del empalado encontrado en el Sisga que aparece en el periódico ‘El Observador’). De nuevo la mención de clases sociales, esta vez por cuenta de Esquilache.

Era un día distinto. Lo había notado al levantarse y oír que en el radio hablaban de las inundaciones al sur de Bogotá. No podía entender que en esa parte de la ciudad estuviera diluviando si al lado de su casa brillaba el sol. (p. 41).

En ese mismo capítulo aparece Vargas Vicuña, un constructor con un doctorado en Stanford y posgrados en Londres y París, quien opaca en poder a Marco Tulio Esquilache, tanto que se demuestra su cobardía al hablar con él por teléfono. “Una gota de sudor le asomó sobre el labio. Otra le bajó por la espalda dejándole un trazo oscuro en la camisa” (p. 41), e inmediatamente se pone sobre la mesa el negocio de la construcción. Esta conversación pone en evidencia el lenguaje como argucia. Las palabras utilizadas son respetuosas, triviales si se quiere, cotidianas, pero en el fondo esconden las verdaderas intenciones. Nunca se habla de frente, se echa mano de la diplomacia, eufemismos para maquillar la realidad. Las cosas no son llamadas por su nombre. Es un lenguaje indirecto, en tono dulce, que esconde el coloquial ‘hagámonos pasito’, porque unos y otros se encuentran en el filo, todos tienen algo que perder.

-Es que fíjese cómo es la vida, doctor. Tengo aquí, delante de mis ojos, un informe de nuestro agregado legal que dice, en resumidas cuentas, que los terrenos de Bosa en los que usted quiere construir la urbanización Vivir en Armonía III tienen un problemita con la degradación de los suelos. Y señala que el proyecto de su empresa, es decir una unidad de nueve edificios de seis pisos cada uno, es totalmente inviable porque el fondo gredoso no aseguraría que la cosa se mantenga en pie más de cinco años. ¿Se imagina el lío?

- Qué cosa me dices, Maro Tulio -carraspeó. Un silencio incómodo se instaló entre los dos. Esquilache tragó saliva y botó el humo contra la ventana. Vargas Vicuña continuó: Yo también mandé a hacer un estudio de suelos, un legajo gigantesco que tiene los sellos de varias firmas gringas y hasta de un laboratorio de la Universidad Central. ¿Crees, mi querido Marco Tulio, que me iba a meter con un terrenito así sin tomar las precauciones?

- Esa siempre fue su característica, doctor, para qué. Pero el otro problema es que tengo las copias notariales de la venta y se supone que usted pagó los terrenos a precio de superficie urbanizable en categoría B, es decir, un máximo de tres pisos. ¿Me entiende? No es que sea un proyecto malo, lo que pasa es que hay que cogerle dobladillo.

- Tú siempre con tu humor, Marco tulio -soltó varios respiros contra la bocina-. Mira, tú sabes muy bien que nadie quería esos terrenos y que el Distrito me los vendió porque en esas lejuras nadie se anima a invertir un cobre. ¿Ustedes quieren una política de recuperación de la ciudad? Ahí estoy yo, invirtiendo para construir en donde nadie va, en terrenos de invasión, en superficies muertas...

-Doctor, entiéndame...

-Yo te entiendo Marco Tulio. Y si toca que sean de tres pisos, pues se harán de tres pisos. No vamos a saltarnos la ley y a poner en peligro a los futuros inquilinos, ¿sí o no?

-Eso quería oírle decir, doctor.

-No le demos más vueltas -concluyó Vargas Vicuña-. Mándame el dossier del proyecto y donde dice seis pisos ponemos tres. Y sanseacabó. Y a los gringos que me hicieron la monitoría de suelos, un taco de dinamita entre el culo a cada uno, ¿te parece bien?

-Ja, ja...claro que sí, doctor -se rió Esquilache, ya más tranquilo-. Y dígame una cosita si no es indiscreción, ¿no tendrá más proyectos de urbanización por ahí, debajo de la manga?

-Vivo de eso, mi querido concejal. Ya te los iré mandando a medida que estén listos.

Se despidieron y Esquilache dio un respiro. Aún podía entenderse con un enemigo peligroso como Vargas Vicuña. Ambos habían representado bien su papel. (p. 43).

Fernando Vallejo (1983) define muy bien este tipo de expresiones del lenguaje literario, las denomina perífrasis, una substitución de una palabra por otra o la enunciación de un concepto por otro.

Expresión indirecta que soslaya la palabra simple conocida, la perífrasis describe, define o caracteriza desde un punto de vista de especial interés en el texto lo que la palabra reemplazada siempre nombraría...en este caso la perífrasis se emparenta con dos fenómenos de la lengua general, no privativos de la escrita: el eufemismo y el tabú lingüístico, que evitan una palabra brutal, desagradable, indecente o prohibida. (Vallejo, 1983, p. 400).

Otra ejemplificación de esos diálogos soterrados –de nuevo por teléfono- se da entre Vargas Vicuña y Barragán:

Las cosas de la vida...Yo quería hablar contigo de literatura, de música, de ópera. De todo eso que tú conoces tan bien y que yo admiro, pero la dura realidad me obliga a ser más terrestre. Quisiera hablar de esos terrenitos al lado de la laguna. (p. 67).

Ambos, Barragán y Esquilache tiemblan, sudan, se desabotonan el primer botón de la camisa, se desajustan las corbatas y tragan saliva. Ambos arrodillados al verdadero poder.

Se dice sin decir. La narración toma tintes irónicos y, por lo tanto, envuelve una contradicción. El diálogo entre personajes, que por descripciones anteriores sabemos son corruptos, se desenvuelven en enunciados, entre chiste y chanza, en un –según Vallejo (1983)- “juego gratuito del ingenio, en un desafío a la inteligencia” (p.404).

Tanta bomba, tanta corrupción, tanto maleante...la gente de bien es cada día más escasa.
 – ¿Culpa de quién? Yo tengo para mí, y esta es otra confidencia, que el gobierno está infiltrado. Esos liberales no son sino copetones disfrazados.
 –Son las reglas del juego, aquí mandan las urnas.
 –Pero usted sabe, mi querido doctor, que el destino de las urnas es romperse. (p.136).

Pero esa perífrasis literaria se consolida en la ironía definida por Gonzalo Martín Vivaldi (1997) como “una figura retórica del pensamiento por la que se pretende sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras. Esto en cuanto a la forma. En cuanto al fondo, se la ha definido como ‘el valor de los débiles’” (p.235).

Añade Vivaldi (1997) que la ironía es una forma literaria esencialmente defensiva, de humildad fingida. El arma del que no puede –o no quiere- atacar de frente a un enemigo más poderoso.

La fuerza de la ironía reside en el fingimiento o simulación. La verdad que no se puede –o no se quiere- expresar de un modo directo se disfraza de aceptación, pero de tal modo que el

‘buen entendedor’ comprende la verdadera intención de nuestras palabras. Es el león disfrazado de manso cordero. (Vivaldi, 1997, p.235).

Y cada uno de esos ‘corderos’ tiene sus propios intereses: el concejal Marco Tulio Esquilache tiene prometidos los terrenos a Gran Capital para un proyecto de urbanización cerca del lago que, según narra Gamboa, tendrá cuarenta y cinco fincas con pistas de golf, esquí náutico y un bosque de cacería.

... Si les fallo me quitan el apoyo en el concejo...

-Quiero decir que una parte de los fondos de la campaña del año pasado venía de GranCapital, y que si no conseguimos los terrenos nos van a cortar las que sabemos y hacérselas comer en bistec. (p. 93).

Mientras que Vargas Vicuña lo quiere para un complejo de recreo: “un conjunto de casas de campo para fines de semana, un lugar para gente de recursos, que pueda venir a jugar golf, esquiar y respirar el aire limpio de las montañas. Es una idea buena, un negocio gordo” (p. 137).

Capítulos más adelante aparece la oscura figura de Heliodoro Tiflis (enfermedad bacteriana parecida a la tuberculosis)¹⁴, y descrito de acuerdo con el arquetipo del típico mafioso: gordo, adornado de joyas (esclavas en las muñecas, gruesas cadenas, anillos en casi todos los dedos de las manos, toma aguardiente con limón en vez de whisky, es decir, sin los gustos y finuras de la clase alta y culta. “A mi nada de whiskies ni ginebras, doctor –le dijo Tiflis a Vargas Vicuña-. Eso es cosa de hermafroditas ingleses y maricones gringos...A mí me sirve mi patrio guarilaco, a ser posible doblecito y con limón” (p. 136).

¹⁴ La tiflitis es una infección aguda bacteriana de la mucosa del ciego generalmente causada por Clostridium, pero que ya han sido encontrados otros gérmenes, como neumococos. En, <http://www.elsevier.es/es-revista-cirugia-espanola-36-articulo-tiflitis-aguda-proposito-un-caso-10597>

Tiflis tiene su oficina en el Hotel Esmeralda y en el cajón del escritorio las escrituras de los terrenos del Sisga, de Pereira Antúnez, de quien fue empleado durante diez años, en labores no muy santas, pues estuvo encarcelado durante siete meses. Como conoce de los ‘negocios’ de Pereira Antúnez, lo chantajea sino le da los terrenos del Sisga.

Mire, mire, doctor, lo que tengo aquí –sacó un papel y lo leyó-: Declaración jurada de Yndamiro Juárez Sanjuán. “Yo, Yndamiro Juárez Sanjuán, natural de Útica, nacido el 15 de septiembre de 1943, declaro que el 28 de julio de 1973 el doctor Casiodoro Pereira Antúnez, para quien trabajo en el bar El Rey de los Andes, me ordenó ir a buscar a Osvaldo Trías Dueñas, propietario del bar La Nariz de Pinocho, llevarlo al cerro después de media noche y pegarle un tiro en la cabeza, dejando una nota que decía: Un oligarca menos. Viva Marx, lo que debí hacer bajo amenaza de ser yo mismo liquidado. De mi puño y letra, Yndamiro Juárez Sanjuán. (p. 179).

Escrituras robadas por el periodista. Amante de los toros y de las rancheras de Pedro Infante. Rodeado de Runchito, el encargado de ‘meterle miedo’ a Víctor Silanpa (a quién revolcó el apartamento y destruyó el carro), a Esquilache y Vargas Vicuña por orden de su jefe, y de Camaleón y Morsita.

En el desarrollo de la trama, los cuatro principales involucrados en el círculo de corrupción, Vargas Vicuña, Tiflis, Barragán y Esquilache empiezan a sospechar los unos de los otros, ya huelen la traición, lo que desata una serie de seguimientos, conversaciones ‘prudentes’ para sacar información e intentar adelantarse a las acciones de los otros, y envíos de rufianes a las oficinas en medio de la noche para encontrar las tan anheladas escrituras. Es una paranoia colectiva. El ambiente se pone más tenso en cuanto avanza la historia. Barragán le pide protección para su esposa y sus hijos a Vargas Vicuña, el periodista Víctor Silanpa no regresa ni a su casa ni al periódico porque siente latente la amenaza que cobija también a su amiga sexual ‘Quica’ a quien le pide no volver al bar ‘Lolita’ y refugiarse en su cuarto del barrio Kennedy; Esquilache es

amenazado de frente por Tiflis, luego de que sus rufianes le destruyeran a punta de bate su vehículo, para finalmente traicionar a Barragán frente a Tiflis.

...tal y como están las cosas, voy a tener que contarle un secreto.

-¿Y cómo qué será? A mí me fascinan los secretos.

-Pues que Barragán y yo ya no somos socios, y esto se lo cuento porque resulta que de un tiempo a esta parte él anda haciendo sus propios arreglos. Y le digo más: creo, sin confirmación, que él tiene los papeles que usted anda buscando. (p. 256).

En el entretanto, Susan Caviedes, amante de Tiflis –sospechosa de haber robado las escrituras- ya teme por su vida y escapa de las garras del esmeraldero, mientras que Nancy cae sin querer en las manos de los matones de Tiflis al ir al apartamento de Silanpa, por orden de su amante y jefe, Barragán.

En medio de esta caótica espiral de violencia es asesinado Morsita a manos de los hombres enviados por Vargas Vicuña y secuestrado ‘El Runcho’, a quién golpean delante de Barragán para que confiese quién le dijo a su jefe Tiflis de que él había robado las escrituras. Las cartas ya están sobre la mesa y Esquilache queda como traidor, lo que finalmente desencadena su asesinato a manos del abogado Emilio Barragán.

Y al final sabemos que todos ellos –incluso Tiflis y Vargas Vicuña- no son más que títeres que ocultan la cara de los realmente poderosos.

-¿Quieres saber la verdad? Pues ahí te va –tomó un sorbo largo, trituró uno de los hielos con los dientes y prosiguió-. Estoy hipotecado hasta las huevas con los de GranCapital. Les debo mi puesto en el Concejo y ahora me están reclamando los terrenos. No sé si tú sabes quiénes están detrás de GranCapital, pero al lado de ellos Tiflis es como la pequeña Lulú...está además Vargas Vicuña. Él está protegido por gente peligrosa. Es un tipo sin escrúpulos, una mala persona. Desde el principio, cuando supe que andaba detrás de los terrenos, intenté frenarlo culpándolo de la muerte de Pereira Antúnez, pero fue imposible... (p.276).

Barragán intenta escapar a Miami con su familia, pero fue apresado en el aeropuerto. Tiflis y Vargas Vicuña se asocian, libres de toda culpa, y el capitán Moya renuncia a la Policía para prestarle sus servicios de seguridad privada al primero de ellos.

La inacción de la justicia: el monólogo de Moya

Aristófanés Moya entra a escena con un monólogo que prácticamente abarca toda la novela, en 13 capítulos independientes. Mientras la acción del personaje principal Víctor Silanpa se desarrolla, Moya, el capitán de la Policía y quien se supondría debería estar al frente de la investigación, es ajeno a ella, en una clara representación de la inacción, como símbolo claro y contundente de violencia estructural. Es culpable el que hace, el que genera violencia, pero también el que deja de hacer, en términos de omisión.

Su mayor interés es contar su historia frente a un grupo de personas que, como él, quieren dejar de comer y bajar de peso, reunidos en la Asociación La Última Cena, por lo que inicia su relato en primera persona con detalles de su contextura física: Mide 1.80 metros y pesa 124 kilos, para luego lanzar una pregunta filosóficamente fundamental: “Comer o no comer ¿quién decide?” (p. 35).

El lenguaje usado por Moya es popular y campesino, lo que de entrada denota su origen. Por educación, la vida, la plaza de mercado y un corto paso por la escuela pública de Neiva de donde no lo dejaron pasar más allá de quinto de primaria.

Me manduqué la medio pendejadita, con perdón de las señoras, de 17 chokolatinas Jet, 14 talegos de chitos y 11 Chocorramos. Y eso sólo en lo dulce, porque en lo salado también hice plusmarca: 9 empanadas, 6 arepas con ají y 4 hamburguesas con queso con respectivas porciones de papas fritas, salsa de tomate y mostaza. (p. 35).

Él mismo reconoce que es poco instruido, pero no por eso inculto, porque ve televisión y escucha radio, lee el periódico todos los días, pero se demora en la sección deportiva, casi como un retrato de cualquier colombiano. Lee Selecciones del Reader's Digest, pero no lee sólo la página de chistes. Católico. Apodado por algunos de sus compañeros como 'El Tigre', y un modesto y sacrificado servidor público.

Pues bien, la razón es que Aristófanés Moya, sotoscripto, alguien que hoy cumple un papel definitivo en la sociedad desde uno de sus bastiones más honorables, que porta el uniforme de la guarda de la nación como uno de los hechos más severos e importantes de su vida... en fin, quien les habla, empezó siendo un pata al suelo. (p.54).

Desde niño con deseos inmensos de irse para la capital (Bogotá), describe sus comilonas tanto de productos de sal y de dulce, la vida y cultura campesinas: mujeres abnegadas con muchos hijos, hombres mujeriegos, toma trago, pero que levantan a su familia a punta de músculos; su adolescencia en bares de prostitutas, en donde le decían 'el gordito', para luego pasar a la formación en la escuela de policía, donde también tuvo otro apodo: 'el chancho'. Los tenientes se "encarnizaron" con él por gordo, pero finalmente se convirtió en una de las personas más "voluntariosas y disciplinadas" (p. 124).

Finalmente llegó a Bogotá para descubrir los gringos perros calientes y hamburguesas, a enfrentar el frío capitalino y a conocer los focos del delito. En su experiencia por las calles combatió al crimen, consoló a las víctimas y se casó con la boyacense Matilde, a los 38 años.

Y como lo dice el mismo Moya en su monólogo final "soy protagonista por tratarse de mi vida, vida de la que me salté muchos detalles tanto por falta de tiempo como porque en toda historia, según decía mi abuela, siempre hay que dejar algo entre brumas" (p. 333). Y esas

brumas son las que finalmente nos ayudan a explicar por qué Moya pasa de la acción a la inacción. Se rinde. En los pocos episodios de protagonismo fuera de sus monólogos está siempre en su oficina jugando dados o naipes, comiendo como es su costumbre, muy lejos de estar al frente de la investigación que finalmente desenrolla Silanpa.

Las mismas brumas que no explican por qué pasó de ser un buen cabo de la policía, siempre al frente del deber, a un gordo oficinista que termina enlazado con la corrupción. Fueron 27 años de servicio y el personaje se torna pesimista, cansado, avasallado por la realidad, inconforme, desolado y frustrado. Comprende que lo privado triunfa sobre lo público y acepta la oferta de trabajo “más jugosa” como jefe de seguridad del constructor Ángel Vargas Vicuña. Es sólo hasta este punto que el lector comprende el porqué de la inacción del Capitán.

Sin embargo, encubre sus verdaderas razones e intenta justificar su decisión: “Ahora, es obvio que una decisión así no sólo es producto de una reflexión política y, si me permiten, moral, sobre el mundo, sino que llegó a mi espíritu impulsada por una última experiencia de servicio...” (p. 334). Y habla de la investigación del caso del empalado en la que dio lo mejor de sí, que fue un caso que le dejó enseñanzas en su vida, que tuvo que seguir pistas oscuras, para descubrir que “detrás se escondía una organización criminal en la que había desde cacos de la calle hasta señores de librea y corbatín” (p. 335) y que, si bien “el agente público se acostumbra al hampa, más lo impresionan, al albor de su vejez, las jugarretas morales del canalla” (p.335).

Precisamente, la interacción de Moya con Silanpa, es lo que hemos denominado como movimientos dinámicos (del periodista), y estáticos (del policía), en una clara alusión a las

acciones y elecciones que se mimetizan para configurar las prácticas y experiencias humanas, y el eje central de la trama.

Siempre las cosas van lentas para Moya, como lo dijimos. La mitad del libro narra en primera persona su vida, y acercándose al final, el lector se da cuenta de que no ha hecho realmente nada por esclarecer el caso. Sólo espera el reporte del periodista, a quien engaña y oculta información, información que también Gamboa oculta a su lector, pues puede percibirse que, si bien no está narrado, Aristófanes Moya se ha puesto en contacto con Heliodoro Tiflis.

Y al final el capitán lo miró a los ojos: (a Silanpa)

-Lo que está claro es que Esquilache fue el que clavó al gordito en el palo y Barragán el que empalideció a Esquilache. Los demás, para la casa. Y punto final.

-No capitán, no fue Esquilache. Fue Vargas Vicuña.

-Ay, mi querido periodista, no me complique más las cosas, ¿yo le digo cómo tiene que hacer los artículos esos tan buenos que escribe? Vargas Vicuña está limpio, no hay ni una sola prueba.

-Pero en los documentos de Esquilache que le di se ve muy claro que fue Vargas Vicuña, eso es una prueba.

-Mire, mi querido Silanpa –dijo Moya desviando la mirada- aquí vamos a revisar todo ese material con cuidado, y si hay que agarrar a Nuestro Señor Jesucristo y meterlo en la cárcel lo agarramos, ¿bueno? Pero déjenos eso a nosotros.

-Ya entiendo. (p.329).

Páginas más adelante el lector lo entiende todo: el capitán Aristófanes Moya en su larga narración en primera persona cuenta que estará a la cabeza de la seguridad de uno “de los empresarios de más pujanza y valor de nuestra respetada nación: el constructor Ángel Vargas Vicuña a quienes ustedes conocerán por los méritos que nos ha dado no sólo en el ámbito nacional sino también en el extranjero”. (p.334).

Acto seguido se vanagloria. El capitán Moya cuenta los pormenores del caso. Un empalado que encontraron en unos terrenos en donde se construye una urbanización tan elegante a la orilla del lago, en la que él pudo dar lo mejor de sí mismo, caso que le dejó enseñanzas sobre la vida y lo dice con modestia. Que la cosa no fue fácil, que hubo que seguir pistas oscuras, meter la nariz en mundos feos, levantar la costra allá donde el pus revienta...

La violencia de género: cinco mujeres, cinco estigmas

El universo femenino en *'Perder es cuestión de método'* es un universo violento. Gamboa no escatima esfuerzos para caracterizar a sus personajes femeninos bajo el estigma social y cultural al que han sido sometidas. Y lo hace a través de la supremacía del mundo masculino, en dos frentes: las relaciones que los hombres establecen con ellas y como se refieren a ellas, pues precisamente es en el uso del lenguaje –vulgar y despectivo– en el que se tipifica el abuso. En ambos casos se detectan relaciones de poder que tienden a invisibilizarlas, rechazarlas y acusarlas, para finalmente sumirlas en el anonimato. Los personajes femeninos se difuminan al no ser reconocidos, y en ese no reconocimiento hay una clara muestra de violencia.

No es casual que las mujeres no tengan apellido, salvo Susan Caviedes, la empresaria ‘corrupta’, o sólo sean denominadas a través de un alias, como ‘Quica’, la ‘trabajadora sexual’. Las otras tres únicamente con su nombre: Nancy, la secretaria ‘sexy’; Catalina, el ama de casa ‘sumisa’, y Mónica, la novia ‘infidel’ de Silanpa, quien termina abandonándolo. Y una muñeca: un busto de madera, vestida de negro, con velo de encaje sobre la cara, rostro de yeso y ojos de vidrio. Una muñeca sin nombre. Una muñeca, como las demás mujeres, sin vida, en una clara simbología de la inercia de lo femenino.

La primera mujer de carne y hueso en aparecer en escena es Mónica, como representación de la novia infiel, del amor problemático. Una mujer que divide su amor entre Oscar, su antiguo novio, y Silanpa, porque requiere atención, reconocimiento, ser visible. Quiere familia, estabilidad e hijos. En los diálogos que plantea con el periodista, ya sea personalmente, o en el buzón de la contestadora, siempre hay un dejo de constante reclamo. “¿Dónde carajo te metiste? Te llamé a tu casa. En el periódico me dijeron que no te habían visto” (p.14). “Estoy en la casa, y a pesar de que tenía mensajes ninguno era tuyo. ¿Es que no me vas a llamar? (p.85).

Silanpa, como siempre, es dicotómico. Por un lado olvida sus citas, la deja plantada, admite siempre que “debe estar furiosa”, pero no hace nada para remediar su relación, hasta que es muy tarde. Silanpa no pasa del pensamiento recriminatorio a la acción. “Silanpa encendió un cigarrillo mientras terminaba la cerveza, con la voz de Mónica aún resonando en su cerebro. Los ojos se le aguaron al pensar que era su culpa: siempre llegando tarde, siempre dejándola sola...” (p. 85).

Y muchas veces no parece entenderlo ni darle la importancia que merece. Su trabajo siempre estará por encima de su relación amorosa. En las constantes conversaciones que sostiene con su amigo y colega Fernando Guzmán sobre Mónica él pregunta: “-¿Pasó algo entre ustedes? - Pendejadas. La dejé un poco de lado por el trabajo. -Eso no son pendejadas. Es lo peor que se le puede hacer a una mujer...” (p.104). Y en esas mismas conversaciones también sabemos que Mónica no es una mujer culta, ‘leída’ –como Víctor Silanpa-. Ella finalmente lo abandona y sale de escena, justo al tiempo de terminada la investigación, y lo deja sumido en una profunda tristeza “Lo acompañó hasta la puerta temblando de rabia y la volvió a cerrar sin una última

palabra de consuelo. Al salir a la calle Silanpa sintió vergüenza. Era bueno no tener testigos de esta derrota...” (p. 322).

¿Pero realmente quién es Mónica? Más allá de una mujer que demanda tiempo de su compañero, se debate entre dos amores y no lee ni siquiera el libro de Ana Frank –como dice Silanpa-, no lo sabemos. Trabaja en un laboratorio. Es todo. En la historia de Gamboa el personaje se encuentra desdibujado. Es una mujer sin pasado, cuyo único presente son sus relaciones, y como motivación y fin busca la estabilidad que le puede proporcionar el matrimonio y los hijos, que sólo son conocidos en los capítulos finales. El tiempo que no está con Silanpa, se presume lo usa con Oscar. Una mujer que piensa –también desde nuestra intuición- que si no está al lado de un hombre no existe. Y eso lo deja claro Gamboa.

Al final, luego de que Mónica toma su decisión, queda la amarga sensación de que ella no fue más que la mujer infiel que no supo entender el trabajo de su compañero ni fue lo suficientemente comprensiva para con él. Para Gamboa, Mónica, es una mujer a la que siempre le hace falta ‘algo’. Tal vez, ella misma.

En la vida de Silanpa también aparece ‘Quica’, una trabajadora sexual que tiene 16 años para los clientes, y 20 para la Policía. A su hermano lo mataron de tres tiros unos mafiosos en Ciudad Bolívar, y se trasnocha entre el humo del cigarrillo, el licor y las nalgas manoseadas de sus compañeras en el bar ‘Lolita’. Allí la conoce por casualidad Víctor Silanpa y desde entonces la convierte en su refugio, para intentar sobrellevar su fracaso amoroso con Mónica y la frustración que muchas veces le producen los vaivenes de la investigación que adelanta.

Pese a lo anterior, ‘Quica’ aparenta estar tranquila y feliz, pero no es más que un velo que cubre su resignación. En el fondo está asustada e indefensa. Silanpa pregunta: “...¿Habrá sufrido alguna vez? Se lo preguntó. -Sí, cuando mataron a mi hermano –dijo con la boca llena de fresas-. Era dos años mayor que yo. Le pegaron tres tiros en Ciudad Bolívar. - ¿Por qué? -No me pregunte, no me gusta hablar de eso. (p. 108).

‘Quica’ es la representación de una niña-mujer que por un lado es capaz de alegrarse con un anillo de plástico verde, un collar rosado y un osito de peluche que le regalaron el día del amor y la amistad y, por otro, que comprende el engaño y la violencia que los acecha a ella y a Silanpa. Sabe que es usada sexualmente por el periodista, que es una mujer excluida y abandonada por unas circunstancias no reveladas en la narración –salvo la mención del asesinato de su hermano-, pero en el fondo también quiere reconocimiento, atención y compañía.

Son pocos sus diálogos, pero sus frases son contundentes y revelan el miedo con el que vive: “- ¿Por qué no me pasa el brazo sobre el hombro? No porque me pague dejo de ser mujer... (p. 173). “No me deje –dijo ella, con los ojos ya cerrados... (p.280). Pero Silanpa, luego de usarla, la abandona con una nota escueta y un par de billetes: “Gracias por todo” (p.324).

El caso de Nancy es más representativo todavía, porque advierte una doble violencia: la violencia de género, pues es considerada un objeto sexual por conocidos y desconocidos, básicamente porque es una mujer atractiva y por la forma en que se viste: faldas cortas que dejan ver sus largas y contoneadas piernas, escotes pronunciados, maquillaje, peinado y su forma de

caminar. Estas características que llaman la atención de los hombres, también llaman la de las mujeres, de forma negativa, en lo que podría tipificarse como violencia intragénero, la de las mujeres hacia las mismas mujeres, no necesariamente en ámbitos sexuales.

Nancy, de clase media, es la representación de la mujer que sabe que no triunfará por su inteligencia, sino por su físico, por lo que utiliza sus encantos con absolutos deseos de subir de nivel, ante Emilio Barragán, el abogado que la contrata como secretaria, situación percibida por sus compañeras de trabajo, quienes la envidian y la atacan en secreto. Sin embargo, todas ellas, en especial ‘Trini’ también es presa del acoso sexual. Gamboa evidencia así la ausencia de solidaridad entre las mujeres.

-Ahí está la princesa –murmuró Trini, secretaria segunda, en la oreja de Nacha, telefonista-. Mírala. Esa vieja viene a romper.

-No sea mal pensada –respondió Nacha-; si es lo más tímida.

- ¿Tímida? Yo a estas tímidas les corro –se tomó un sorbo de tinto-. La timidez, mijita, es la antesala del puterío interesado. ¿Apostamos? Yo digo que antes de fin de mes ésta ya se ha puesto al doctor en donde sabemos.

-Bueno, ni que el doctor fuera un sacerdote jesuita. Si me diera un peso por cada pellizco en las nalgas estaría tomando champán en Acapulco. (p. 37).

Barragán la seduce, le miente, la manipula, la impresiona con sus viajes, y la postura de ‘hombre’ de mundo, poderoso y adinerado, la obnubila. Este hombre maquina tretas todo el tiempo para hacerla sentir importante y necesaria, la saca de la oficina, la lleva a elegantes restaurantes y discotecas, donde empieza a tejer sus redes. Le hace creer que confía en ella, que es especial. Es la típica manipulación de un hombre de clase ‘alta’, que se aprovecha de su secretaria para sacarle favores sexuales. “-Te quiero Emilio. Sé que es una bobada que te lo diga, pero es verdad... -Yo también Nancy, pero en estos casos es mejor no sentir amor. Eso puede ser peligroso para ambos”. (p. 183).

Nancy, como objeto sexual, no sólo es descrito en las escenas de oficina. Ella es acosada en las busetas públicas en la que le lanzan piropos vulgares “Regáleme esas pantimedias, mijita, pero cuando estén bien sucias” (p.38), y hasta en los pensamientos de los demás hombres cuando la ven pasar: -Miró a la mujer y escondió el labio leporino, y trató de adivinar cómo serían esas caderas al natural y ese trasero que parecía redondo y duro. Qué hembrón, se dijo, ¿quiénes serán los que se comen a estas viejas? (p. 206).

Esta mujer, que piensa que Emilio Barragán va a dejar a su esposa por ella, porque lo cree enamorado, hace favores a su jefe sin preguntar ni pensar en las consecuencias. Permite que la involucre en su entramado corrupto por lo que termina secuestrada en el apartamento de Víctor Silanpa, a donde va a robar las escrituras de los terrenos del Sisga. Allí están los matones de Heliodoro Tiflis y uno de ellos intenta violarla. “-A ver mami, levántese un poquito esa falda, ¿sí? No sea malita. -Camaleón estaba colorado por el aguardiente y el baile. La abrazó y ella intentó escapar”. (p. 271). Como en efecto lo hizo y sale de escena.

La esposa de Barragán, Catalina, es el estereotipo de la madre y esposa, sumisa y abnegada. Nunca sospecha del amorío de su esposo con Nancy. Cuida a sus dos hijos, mantiene limpia la casa y no hace preguntas. Sólo espera continuar con la vida cómoda que le proporciona Emilio. El narrador de la novela deja clara esta situación: “...Sería incapaz, por ejemplo, de confesarle a Catalina su situación económica. Y le daba miedo porque sentía que ella podría perder la confianza” (p 161). En una clara alusión al hombre como proveedor y a la mujer como

cuidadora, económicamente inactiva y bajo la sombra de él, como lo dicta la costumbre social y cultural.

Barragán también se pregunta un par de veces sobre la relación que sostiene con Nancy y el engaño a su esposa, intenta tomar conciencia sobre sus actos, especialmente cuando analiza que los negocios no andan bien y, por lo tanto, no puede mantener su alto costo de vida: viajes a diferentes lugares del mundo, lociones costosas, ropa de marca, restaurantes *gourmet*, su membresía en el club, y sobre todo su vicio por el juego, base de todas sus preocupaciones económicas. “...pero solo Catalina le daba lo demás, la seguridad de que al volver a su casa una mirada de ella, apenas una caricia en el brazo limpiaba el día de todas sus desdichas. Nada era imposible ni difícil cuando la tenía cerca” (p. 160).

Catalina termina en un aeropuerto cuando toda la familia pretendía escapar del país, para luego presenciar el arresto de su esposo acusado de asesinar al concejal Marco Tulio Esquilache, tío de ella.

Por último, Susan Caviedes, la única con apellido. Una mujer descrita como “fiera y seductora”, la empresaria corrupta que utiliza el soborno y la seducción para quitar del medio a Silanpa, alejarlo de la investigación. Es, además, la amante de Heliodoro Tiflis, el mafioso esmeraldero, quien la secuestra al sospechar una traición por parte de ella. -Ni hablar por ahora, mami –hizo entrar a Wilber de un chiflido y entre los dos la maniataron-. Usté se sabe el dicho: porque te quiero te aporrio... (p.194).

A Susan también intentan violarla “Runcho se le acercó despacio abriéndose la bragueta y de pronto ella sintió una mano en la boca y otra forcejeando ente sus piernas. Gritó y mordió llenando de babas esos dedos nervudos hasta que una cosa fría intentó penetrarla”. (p. 239). Pero este intento de violación tiene una justificación para Heliodoro. “–Pobre Runchito, hay que entenderlo. Figúrese que lo dejó la novia y anda haciendo locura tras locura. Es como un niño. (p.285).

También es víctima de conversaciones sobre ella: “-Y qué, jefe, ¿Se la perjudicó? –Estupiñán habló mordiéndose en labio-. Con ese vestidito de flores se le transparentaba todo. Le confieso que me emparolé. Como decimos en la oficina: tiene un culo urbanizable, con área de recreo y lote de agua...” (p. 260).

La sordidez del lenguaje continúa: No se escapan a los avatares léxicos denigrantes un sin fin de mujeres anónimas en la narración de las que hablan los personajes masculinos algunas blancas, otras morenas; boyacenses, bogotanas o cartageneras. De clase alta o baja, con estudios o sin ellos, trabajadoras sexuales –con más razón- o trabajadoras de cualquier otra profesión:

Se pasean por ahí unas morochas que, si me permite la expresión, son de entrepierna fácil. Se les paga una Bavaria, se les compra una chuspita de maíz y un cigarrillo suelto, se les mete un billete de mil entre el escote y, ¡contacto!, se abren como patos, ja, ja” (p. 25).
- ¡Sorpresa! ¿Le gusta mi disfraz? -Sí, pero... ¿de qué es? -Empleado del Ministerio de Obras públicas. ¿Tenemos presupuesto para invitar a dos hembritas? Aquí hay buen material rajado. (p. 133).

Es claro entonces que, en la novela de Santiago Gamboa, los hombres agreden a las mujeres de diferentes maneras. A través de los pensamientos de sus personajes y el propio lenguaje

evidenciado en los diálogos y la narración, principalmente, el autor establece y configura el hábito, conductas culturalmente normales, manifestaciones cotidianas que son aceptadas y justificadas tanto en la historia como en la sociedad que quiere representar. Más que rechazar este tipo de violencia contra las mujeres, lo describe en su libro incorporado a la cotidianidad. Y se materializa en cada uno de los cinco casos, de las cinco mujeres, que son subvaloradas, con agresiones puntuales como pilares del orden establecido dejando la certeza, de que el mundo masculino prima sobre el femenino. No sabemos si es un ataque y cuestionamiento de Santiago Gambo al orden social y cultural establecido, o una simple descripción de hechos considerados naturales en nuestra idiosincrasia, pero las mujeres son mucho más que intensas, infieles, problemáticas, perversas, sumisas u objetos sexuales.

La muñeca, símbolo de la inercia de lo femenino

Gamboa refuerza la idea de la inercia de lo femenino en un objeto concreto: una muñeca de madera. Una muñeca vestida de negro, con velo de encaje sobre la cara, rostro de yeso y ojos de vidrio; sin nombre, y con quien Silanpa establece una acción comunicante cifrada a través de papelitos que él mismo guarda en el bolsillo de su falda, y que él mismo saca en ocasiones particulares, cuando necesita –pareciera- un consejo a tiempo, una voz de aliento, una señal para continuar, o, por el contrario, para terminarse de hundir. Es, en últimas, un intento por comunicarse con el mundo femenino que desconoce y asusta.

Pero el ‘diálogo’ también se hace real. Silanpa habla con ella, como si tuviera vida, como si fuera una persona. La convierte en una especie de voz de su conciencia, porque se siente culpable e incomprendido, pero a la vez utiliza el objeto inanimado, porque no necesita

recriminaciones. No quiere respuestas diferentes a las que él mismo se da, en una especie de monólogo:

No me mires así –le dijo a la muñeca, ya sé que es culpa mía y que no la merezco” (p. 46).
 “Miró a la muñeca, que parecía más pálida, le levantó el velo para verle los ojos y le dijo:
 “Ya sé, tú me lo habías dicho. Soy un huevón. (p. 85).

La muñeca para Silanpa también es compañía, y el autor lo demuestra claramente cuando narra que fue su amigo Guzmán el que lo animó a comprarla para que nunca más volviera a estar solo. Incluso Gamboa le da atributos humanos. “Sintió de pronto la mirada acusadora de la muñeca. “Sí, me tomé un par de tragos por el camino”, le mintió, “pero sólo dos. Jurado” (p.107). Es tan importante este objeto para Silanpa que cuando cree haberlo perdido en el momento en que es destrozado su apartamento, empalidece, y cuando puede regresar por fin a su casa sonrío al verla y le recuerda que no se ha olvidado de ella, luego escribe la frase final: “Al día siguiente uno sigue siendo el mismo –había escrito para su muñeca-, la misma cara bostezando frente al espejo, los mismos ojos aburridos de mirar”. (p. 337).

La muñeca no entra al mundo de la obra como un significante neutro. Se trata de un objeto altamente connotado, tanto en su forma como en lo que expresa. Está vestida de negro y cubierto su rostro por un velo del mismo color, lo que sugiere que el mundo femenino está oculto para el periodista, un mundo que aún no ha logrado descifrar, subrepticio, y que desea sacar a la luz, develar. Esta relación se nota claramente en su noviazgo con Mónica. El yeso y el vidrio son otros dos elementos significantes. Por sus mismas características físicas son materiales inertes, pero a la vez frágiles, pueden quebrarse en cualquier momento si no son tratados con cuidado, como la mujer. Además, por ser los ojos de vidrio, nunca se cierran, siempre están atentos,

dispuestos a ver. Y ella habla, tiene voz, pero la voz que Silanpa ha querido conferirle a través de pequeñas frases que guarda en ella. Es la voz imperante de lo masculino, a través de lo femenino, como un conducto o vaso comunicante cifrado.

Es que los avatares de la muñeca en el desarrollo de la trama se constituyen en un correlato que se asocia con el acontecer dramático de la obra y de la relación del protagonista Silanpa con Mónica, especialmente, y a la vez, con lo que él representa como hombre solitario y de relaciones inestables, y como periodista. Gamboa deja huellas, pequeños indicios, si se quiere, pistas casi indelebles.

La muñeca entra en escena antes que cualquier mujer. Silanpa “se despidió con un gesto de la muñeca, que recibía el sol en la frente y estaba hermosa en su pedestal, al lado de la biblioteca” (p. 12). Un capítulo más adelante le comunica que van a salir juntos, porque esta mole de madera es también el pretexto para entrar en los moteles y ganarse un dinero extra sorprendiendo a amantes infieles. “Al llegar al motel, Silanpa sentó a la muñeca en la silla del copiloto, le puso una ruana y la recostó contra su hombro” (p. 32).

Pero tal vez la pista más importante que nos da el autor como abre bocas de lo que será su novela se ubica en el capítulo cinco. Allí sabemos qué guarda en los bolsillos de la muñeca: citas de libros, promesas, palabras de Mónica, frases de Guzmán o suyas.

“La única esperanza es el siguiente trago: Malcom Lowry”; “No me torees si no quieres que te clave los cuernos: Mónica”; “Clavé me regaló una daga, y yo se la clavé: Virgilio Piñera”; “Perdí. Siempre perdí. No me irrita ni preocupa. Perder es cuestión de método: Luis Sepúlveda”; “Vencido por mis desdichas, reducido a la miseria a pesar del enorme volumen de trabajo, con la mujer loca en el hospital, sin poder pagar su pensión, me suprimo: Emilio Salgari”; “Hay en tu vida una mística sombra”: Trío Matamoros” (p. 45-46).

Malcom Lowry¹⁵ fue un escritor y novelista inglés obsesionado por la literatura y el alcohol, quien además gustaba de revelar a través de simbolismos; Virgilio Piñera¹⁶, escritor cubano, acude para sus obras al humor negro dentro de la línea de lo absurdo; Emilio Salgari¹⁷, periodista y escritor italiano de novelas de aventuras, y, por su puesto, Luis Sepúlveda¹⁸, escritor chileno, considerado un autor maldito durante la dictadura de Augusto Pinochet, y quien precisamente en su obra *'Nombre de torero'*, refleja la frase arriba mencionada que le da nombre a la novela de Gamboa. Todos estos autores preferidos por Silanpa y, muy seguramente por Gamboa, hablan de alguna manera sobre su personalidad o la personalidad de la novela: Silanpa, si bien no es un alcohólico consumado, ingiere licor en varias ocasiones en el transcurso de la novela, para meditar sobre su trabajo y relación con Mónica-; y *'Perder es cuestión de método'* manifiesta características de humor negro, aventuras y absurdo. Pero también la frase de Mónica y la canción del Trío Matamoros presagian la traición y el desengaño de su relación amorosa y el posterior lamento y arrepentimiento ante la pérdida y el fracaso.

Y también está la cita de Graham Greene¹⁹:

¹⁵ En, Biografías y vidas. Enciclopedia biográfica en línea:
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lowry.htm>

¹⁶ En, Biografías y vidas. Enciclopedia biográfica en línea:
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pinera.htm>

¹⁷ En, Biografías y vidas. Enciclopedia biográfica en línea:
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/salgari.htm>

¹⁸ En, Biografías y vidas. Enciclopedia biográfica en línea:
https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sepulveda_luis.htm

¹⁹ En, Biografías y vidas. Enciclopedia biográfica en línea:
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/greene.htm>

Los prohombres gozan de un empleo fijo, de buenos ingresos...Siempre tienen en algún lugar algo que les pertenece, como usted su hotel. Los vividores...bueno, nos buscamos la vida aquí y allá, en los bares...Andamos con los ojos bien abiertos y el oído atento”. Era una cita de Graham Greene. ¿Qué era él? Mónica quería que fuera un prohombre y él deseaba con fuerza ser un vividor. Fue a la cocina y se sirvió otro dedo vertical de Viejo de Caldas: no era ni lo uno ni lo otro. Le sobraba la plata para ser un vago y no le alcanzaba para ser respetable. (pp. 46-47).

Greene, escritor británico que aborda temas como la política, pero sobre todo la confusión y lo moralmente ambiguo del hombre moderno, da otra pista sobre la personalidad del periodista Silanpa y del mundo en el que le ha tocado vivir y desarrollar su profesión.

Así, la muñeca codifica mensajes como posibilidad significante en el transcurso de la novela de Gamboa, que, como se dijo, devela el modo de ser y actuar del personaje principal, y permite a Gamboa conectarse con él y los lectores, en un simbolismo complejo y sutil.

El periodismo: representación de la frustración

La representación del periodismo en la novela *‘Perder es cuestión de método’* recae en las acciones de su protagonista principal: Víctor Silanpa, y de las relaciones que teje con varios personajes: el capitán de la Policía Aristófanés Moya, la fuente oficial; su colega Fernando Guzmán, recluido en una clínica de reposo; Emir Estupiñán, hermano del desaparecido Ósler, y quien decide acompañarlo en su investigación, y Susan Caviedes, la empresaria corrupta, gerente de ‘El Paraíso Terrenal’ y perteneciente al grupo naturista ‘Los Hijos del Sol’, propietarios de los terrenos cedidos a ellos por Pereira Antúnez, el empalado del Sisga.

En la trama se develan prácticas periodísticas, estereotipos del periodista judicial, la relación del oficio periodístico con lo detectivesco, y se advierten dilemas relacionados con la ética, la razón de ser del periodismo, la pasión por la verdad, y el periodismo y su relación con la historia, en su denominador común: la memoria. Estas categorizaciones avanzan al lado de los personajes relacionados y otros de menor nivel, pero también en un escenario que requiere toda la atención: un cementerio, como configuración alegórica de cuándo la prensa se encuentra al margen, y tres crónicas que se constituyen en unos micro-relatos interesantes de interpretar, en tanto muestran nuevamente la dicotomía en la que se mueve Silanpa y el oficio que representa en todo el transcurrir de la novela.

Silanpa entra en escena con rasgos de detective, pero también con las características de un buen periodista-investigador judicial: se dirige a la escena del crimen, hace las preguntas correctas, toma notas en su libreta, se acerca al cuerpo empalado y encuentra evidencias que pueden ser útiles a la investigación.

Hizo un croquis en su libreta, dibujó la colocación del cadáver a unos metros de la orilla, en medio del juncal, y luego comenzó el detestable trabajo de reconocer el cuerpo. Tenía marcas en las muñecas y el cuello. Lo habían amarrado y, seguro, tironeado. El agente le alcanzó una escalera de pintor y, muerto de asco, se acercó a la cara. Las cuencas de los ojos estaban vacías y la boca a medio abrir, repleta de tierra y arena. Luego sacó su pequeña Nikkomart y le hizo varias fotos. (p.12).

Este rasgo ‘detectivesco’ se evidencia una vez más en una próxima escena: cuando descubrimos que Silanpa también trabaja como investigador privado a la ‘caza’ de infidelidades. Esta situación se convierte en un primer cuestionamiento al oficio: el hilo muy delgado que divide la vida pública y privada, circunstancia que muchas veces es trascendida por el

periodismo. Pero Silanpa cae en cuenta de su error, se avergüenza, y en el mismo inicio de la novela abandona la práctica.

Silanpa cogió el cheque y le entregó la película. Dio media vuelta y avanzó hacia la puerta pensando que era la última vez que lo hacía. La vida privada de los demás ejercía sobre él una gran fascinación, pero se dijo: “Yo soy periodista, carajo, ¿Qué hago metido en estos líos? (p. 34).

Esta relación detective-periodista también permite el ingreso en el desarrollo de la historia del soborno a cambio de información, la apertura de puertas con ganzúa, el robo de documentos y la suplantación, tanto de la misma autoridad, como de otros roles sociales. Es el caso de la escena cuando Silanpa se hace pasar como agente de seguros frente a Lotario Abuchijá, el que transportó el cuerpo que terminó empalado en el Sisga. “-El gusto es mío. Emir o, mejor dicho, el detective Estupiñán, me explicó las verdaderas personalidades de ambos. Debe ser un trabajo muy impresionante el de ustedes, ¿no? Tener que usar nombres falsos, como Batman y Robin...” (p.85).

Estos rasgos del periodista de investigación y de cómo desarrollar paso a paso esta especialidad del periodismo han sido conceptualizados y organizados a través de manuales escritos por Pepe Rodríguez (1994), Daniel Santoro (2004) y Gerardo Reyes (1996), entre otros, tomando como base sus propias experiencias en el oficio. En ellos también se plantean dilemas como hasta dónde va la vida pública y hasta dónde puede llegar el periodista a inmiscuirse en la vida privada de los investigados, la relación del periodista con sus fuentes de información (a veces en los límites de convertirlas en amigas) y el tema de la suplantación, que para Reyes (1996) y Santoro (2004) es una práctica contraria a la ética, mientras que para Rodríguez (1994),

es necesaria en tiempos de dificultades, cuando el poder quiere ocultar a toda costa acciones que atentan contra el bien común.

Sobre las características que debe tener un buen periodista investigador y que Víctor Silanpa cumple a cabalidad, Rodríguez (1994) señala que requiere buenas dotes de observación, retentiva, memoria visual, capacidad de previsión y planificación, dotes de improvisación, conocimientos generales amplios, discreción, capacidad de asumir riesgos, además que debe estar enamorado de su trabajo, pero advierte que éste puede absorberlo y obsesionarlo alejándolo de su vida privada. En el mismo sentido se expresa Reyes (1996) y añade que el periodista investigador debe tener un olfato inquisitivo, poner en contexto los hechos, contar con un buen directorio de fuentes, permanecer bien informado, actuar con prontitud y perseverar en la búsqueda de pistas. Debe ser además un experto armador de rompecabezas, de unas piezas que están dispersas y que él debe unir para mostrar cómo se comportan las personas en una sociedad en crisis. Por su parte, Tomás Eloy Martínez, en el prólogo que hace al libro de Santoro (2004) sentencia que:

La investigación periodística tiene las mismas exigencias que la resolución de un enigma policial. Comienza con un delito -un acto de corrupción, que puede derivar hacia el robo de los caudales públicos o el crimen- cuya solución encaran seres sin otras armas que la tenacidad y la inteligencia (p. 11).

Todos estos tres reconocidos periodistas están de acuerdo en que el periodismo de investigación tiene características similares al trabajo del detective, pero cada uno desde su rol y desde distintos medios. El periodista aporta a los funcionarios judiciales nuevas pistas para esclarecer los hechos -como lo hace Silanpa con el capitán Aristófanes Moya- y saca a la luz

pública el resultado de sus investigaciones, pero es el policía o detective quien debe prevenir el delito y en caso de cometerse, detener a los delincuentes asegurando las pruebas que los condenarán más tarde. Como decía Ryszard Kapuściński (2012): “El trabajo de los periodistas no consiste en pisar las cucarachas, sino en prender la luz, para que la gente vea cómo las cucarachas corren a ocultarse” (s.p.). Otro punto de unión es el manejo de las fuentes de información, pues ambos, periodistas y detectives no deben revelarlas para no perder su confianza. Sin embargo,

Los periodistas de investigación no somos policías, ni fiscales, ni auditores. No ejercemos el periodismo para resolver homicidios, ni para probar delitos o desfalcos. Es totalmente legítimo y frecuente -en sociedades democráticas con una administración de justicia independiente- que las autoridades judiciales inicien procesos penales a partir de hechos revelados en proyectos de investigación periodística, pero no somos los periodistas quienes configuramos delitos.

El periodismo de investigación busca probar y revelar hechos de interés público que alguien pretende mantener ocultos. Esa definición nos ubica, a los periodistas, en una posición privilegiada y nos otorga un margen de acción mucho más amplio que el de los policías o los fiscales, por ejemplo.

Los hechos que revelamos, entonces, no tienen que constituir delitos o irregularidades. El periodista de investigación se mueve en un espectro que abarca hechos cuestionables, inmorales, conflictivos, atípicos, o, simplemente, de interés público. (Segnini,2008).

Por lo tanto, el periodista investigador trabaja en asuntos controvertidos, sin el afán de la hora de cierre, con la profundidad necesaria, el análisis exhaustivo de datos contrastados con eficacia que:

...le conducen a comunicar una noticia sobre una realidad que, por su propia configuración y naturaleza, estaba destinada a permanecer oculta durante un periodo de tiempo indefinido...así pues, el periodista investigador comunica una información que, sin su explícita intervención, nunca o muy difícilmente hubiese podido aflorar” (Rodríguez, 1994, pp. 23-24).

El dilema de si es ético o no, o de si contribuye a la formación de opinión pública inmiscuirse en la vida privada de los investigados por parte del periodista, es apenas una mención en el libro de Gamboa, en el pasaje en el que Silanpa cumple la función de periodista y detective privado a la caza de infieles, por lo que no desarrollaremos esta disyuntiva. Entre tanto, la relación del periodista con sus fuentes de información será motivo de análisis en la interacción de Silanpa con el capitán de la policía, Aristófanos Moya, párrafos más adelante. Pero sí es preciso mencionar desde ya uno de los más controvertidos accionares de algunos periodistas para el recabo de la información: la estrategia de la suplantación o también llamada infiltración. Como mencionamos más arriba, Reyes (1996) y Santoro (2004) se oponen a este tipo de práctica periodística, al considerar que el periodista por sus propios medios, en uso de sus credenciales y el apoyo jurídico y legal de su país, puede encontrar la información que está buscando.

Santoro (2004), por ejemplo, en lo que él denomina “comenzar la cacería” ilustra a los periodistas en cómo se buscan antecedentes y documentos, cuáles son los recursos del sistema judicial, cómo no sucumbir a las montañas de papeles, estrategias para la recolección de datos, el cruce de datos, la entrevista en profundidad, entre otros consejos. Sin embargo, no descarta el uso de cámaras o micrófonos ocultos, pero sólo en casos extremos. En el mismo sentido Gerardo Reyes (1996) aporta sus estrategias muy similares a las de su colega.

Pero no todos los periodistas están en contra de la suplantación-infiltración, entendida como la forma en que “el propio periodista tenga que adoptar, durante un periodo más o menos largo de tiempo, una personalidad y/o costumbres ajenas a las que le son habituales y esconda totalmente su identidad profesional y objetivos” (Rodríguez, 1994, p. 140) para acceder a la

información. En este caso, Silanpa se hace pasar por notario público y detective privado. No es gran cosa, comparado con el accionar de periodistas como Günter Wallraf²⁰ -considerado el padre del periodismo de infiltración- que asume otras personalidades por meses para llevar a cabo sus investigaciones o Pepe Rodríguez (1994) para quien sus libros de periodismo son el resultado de prolongadas infiltraciones en escenarios complejos y peligrosos²¹. Para ellos, el fin justifica los medios para salvaguardar el derecho a la libertad de prensa. Gamboa, en este caso, simplemente pone el tema sobre la mesa, sin mayor profundidad, de la misma manera como advierte que el oficio puede recurrir a otro tipo de prácticas no convencionales como el robo de documentos y la apertura de puertas con ganzúa para el mismo fin. La discusión sobre si estas prácticas son o no éticas continúa, incluso en la actualidad.

Otro de los dilemas planteados como representación del periodismo en *'Perder es cuestión de método'* es la noticia como espectáculo que tampoco se aleja de las prácticas tradicionales del periodismo. El morbo y el amarillismo²² se develan como hábito a través del lenguaje del

²⁰ Günter Wallraff (1 de octubre de 1942 en Burscheid, Alemania) nacido como Hans- Günter Wallraff es un periodista de investigación encubierto y escritor alemán. Es conocido por los reportajes encubiertos en diversas grandes empresas, el tabloide alemán Bild-Zeitung y distintas instituciones con el método de periodismo de investigación, donde narra las condiciones de trabajo u ocupación en la sociedad industrial alemana. Sus métodos radicales de investigación periodística han dado lugar a un verbo en alemán wallraffen (wallraffear), donde el reportero se transforma, creando una identidad ficticia, un sujeto que vivirá todas las experiencias relatadas posteriormente, que de otro modo son difíciles de investigar. En, Wikipedia.

²¹ Pepe Rodríguez (Tortosa, Tarragona, 1953) es un periodista español especializado en cuestiones sectarias y religiosas, ha escrito, entre otros: La vida sexual del clero. Ediciones B, Barcelona, 1995. Mentiras fundamentales de la Iglesia católica. Ediciones B, Barcelona, 1997. Pederastia en la Iglesia católica. Ediciones B, Barcelona, 2002. 11-M: Mentira de Estado (Los tres días que acabaron con Aznar). Ediciones B, Barcelona, 2004. Masonería al descubierto (Del mito a la realidad 1100-2006). En, Wikipedia.

²² Prensa amarilla o prensa amarillista es un tipo de periodismo que presenta noticias con titulares llamativos, escandalosos o exagerados para tratar de aumentar sus ventas, aunque por lo general estas noticias no cuentan con ninguna evidencia (o escasas) y sin una investigación bien definida. Este tipo de prensa sensacionalista incluye titulares de catástrofes y gran número de fotografías con información detallada acerca de accidentes, crímenes, adulterios y enredos políticos. En caso de gráfica o en televisión, se caracteriza por usar colores extremadamente saturados, principalmente el rojo y tener su información desorganizada.

El término se originó durante la "batalla periodística" entre el diario New York World, de Joseph Pulitzer, y el New York Journal, de William Randolph Hearst, de 1895 a 1898, y se puede referir específicamente a esa época. Ambos periódicos fueron acusados, por otras publicaciones más serias, de magnificar cierta clase de noticias para

periodista cuando dialoga con sus fuentes y colegas, pero también en la redacción de sus tres crónicas, que como micro-relatos se enlazan con la narración general de la novela, con un componente adicional: si bien Silanpa es un investigador minucioso y apasionado, sus crónicas no revelan en nada su investigación y, por el contrario, son ligeras, inexactas, y aduladoras con la fuente oficial. Se da el lujo de mentir, de incluir más preguntas que respuestas y de adjetivar su narración. Así se nota en su primera crónica *'El empalado del Sisga'*.

Las sensibilidades a flor de piel deberían abstenerse de leer esta explicación: la práctica **macabra**, en efecto, introduce una estaca en sentido transversal desde la región anal que atraviesa el torso rompiendo la clavícula a un lado del cuerpo. La segunda estaca hace un camino equivalente, ya no introduciéndose por la región anal sino un poco más arriba, a la altura del riñón, formando una **terrorífica X** cuyo fin es sostener en peso al perjurado (ver fotos 1 y 2). (p. 18). (Las negritas son nuestras).

Esta insensibilidad en la narración de la primera crónica realizada por Silanpa también se ve reflejada en los diálogos cotidianos con algunas de sus fuentes de información. Es la cotidianidad de la muerte. En este caso de Piedrahita, el médico legista, quien tomando café y mordiendo un roscón al lado del cuerpo determina: -Está roto por todas partes. Tiene fractura de columna, el estómago reventado, agua en los pulmones y la garganta pegada. Por la mitad de cualquiera de esas, chao mi negro. (p. 19).

En la segunda crónica, *'Misteriosos cadáveres'* (p. 82), Silanpa continúa con sus descripciones amarillistas y llenas de morbo: “en uno de los más aterradores misterios”, “el cadáver sigue mudo” “si podemos imaginar el sufrimiento atroz”, el periodista “invita al lector” a recordar el caso de otro cadáver anónimo encontrado en el poblado de Dollarton en Canadá y

aumentar las ventas y de pagar a los implicados para conseguir exclusivas. El periódico New York Press acuñó el término "periodismo amarillo", a principios de 1897, para describir el trabajo tanto de Pulitzer, como de Hearst. A ello contribuyó el éxito del personaje The Yellow Kid en ambos diarios. En, Wikipedia.

acto seguido cuenta la historia de este joven hasta que fue reconocido siete años después. Esta asociación descabellada indica que era lo único que podía escribir por la presión ejercida por su editor y un llamado a sus lectores para que tengan paciencia: “en este caso pueden pasar también siete años, antes que sepamos quién era el empalado, porqué motivos lo asesinaron de esta manera y quiénes lo hicieron” (p. 82).

Y de nuevo la mención de amarillismo en las páginas de los periódicos, esta vez de *El Bogotano* en el que aparecía la cabeza perforada del concejal Esquilache. Un enorme titular decía: “No tuvo tiempo ni de cerrar los ojos, ¿a quién miraban?” (p. 303), lo que refiere a que es una característica común en la prensa escrita, no condicionada a un solo medio de comunicación.

En la tercera crónica titulada ‘*Empalado por peculio*’ (p.197), sobresale la declaración de Aristófanés Moya quien advierte que el crimen del empalado es algo novedoso, sin relación aparente con el *modus operandi* del crimen capitalino y nacional, como narcotráfico, paramilitarismo o guerrilla. Y reconoce que podrían estar involucradas personas de la alta sociedad, aunque aclara que en los sectores bajos o medios es más frecuente “la cercanía con la experiencia delincencial”. (p.198).

Stella Martini, en su libro ‘*Periodismo, noticia y noticiabilidad*’ (2000) habla sobre uno de los graves problemas que enfrenta el periodismo: la espectacularización de la noticia, producto del desarrollo tecnológico y la globalización económica que, a su vez, produjo que las relaciones entre comunicación, cultura y medios, y de éstos con el mundo de la política, la economía y la sociedad cambiaran para dar forma a nuevos procesos socioculturales. Por lo tanto, hoy existen

nuevas formas de construir la información y nuevas formas de consumirla, lo que denomina sociedad del infoentretenimiento, en la que la noticia constituye una nueva forma de realidad social, ya que se subordina al entretenimiento porque es lo que más vende, hay más conmoción que argumentación y se privilegian las nuevas retóricas sensacionalistas.

Hablar de una sociedad del infoentretenimiento sea quizás una de las maneras de caracterizar esta etapa de la sociocultura contemporánea, en la que la oferta noticiosa resulta “un coctel de información y entretenimiento, de temas pesados e intrascendentes, banales, escandalosos o macabros, de argumentación o de narración, de tragedias sociales comunicadas en tiempo de swing o de clip o narradas como películas de acción...” (Ford, 1999, citado por Martini, 2000, p. 20).

En este nuevo estado pendular se mueve el periodista Víctor Silanpa, que como lo referenciábamos más arriba, cumple con las características del buen periodista investigador, pero que falla en evidenciar al público el producto de su trabajo, lo que impide que el individuo consumidor de información dé verdadero sentido al mensaje, permita conocerse y conocer su entorno, y organizar su vida en el ámbito privado y participar en la vida pública.

En otra de sus investigaciones titulada *‘Prensa gráfica, delito y seguridad’*, Martini (2007) señala que la noticia policial es un relato que forma los imaginarios sociales sobre la vida cotidiana, familiar y social, y que los diarios decidieron darle entrada como crónica detallada del hecho criminal, desde retóricas sensacionalistas. Agrega que la noticia sobre delito es portadora de desarmonía, riesgo, amenaza y temor, y tiene una alta capacidad para asegurar las violencias ya instaladas en la sociedad.

En este caso en particular, las crónicas escritas por Silanpa en el periódico ‘El Observador’ describen gráficamente el asesinato de Pereira y redonda la narración con el uso de explícitas fotografías, como relato del horror; privilegia la fuente oficial no sólo en sus declaraciones sino con fotografías del capitán de la policía, al que llama además “el julio-cesar del orden público” (p. 17); utiliza todo el tiempo recursos del lenguaje que privilegian el adjetivo para afianzar lo siniestro; desvía la atención del público hilando este caso con uno acontecido en Canadá, en un modo de suspenso discursivo propio más de las narrativas de ficción. Por todo lo anterior, Víctor Silanpa retrata el periodismo de nuestra época: una mera exhibición del sufrimiento y de cuerpos ajenos vulnerados para asegurar los imaginarios violentos de una sociedad y el estado de las relaciones de poder y de la vida cotidiana, como lo analiza Martini (2007).

Como ya hemos señalado, Silanpa tiene habilidades de un buen periodista –memoriza información cuando no puede usar su libreta de apuntes, y carga las características estereotipadas de los periodistas judiciales -sale de su apartamento a las tres o cuatro de la mañana, trabaja en domingo, algunas de sus fuentes de información pertenecen al bajo mundo, es bebedor y fumador-. Su buen olfato periodístico lo lleva a iniciar, por ejemplo, un proceso de búsqueda en una base de datos electrónica sobre Heliodoro Tiflis. Organiza y relaciona datos. Escudriña en las páginas sociales para vincular a los implicados en el crimen de Pereira Antúnez.

“Amigos y allegados del industrial le dan el último adiós”, decía el pie de foto. Vio a Susan al lado de un señor de bigotes. Reconoció también al hombre del baño turco. Fue al archivo fotográfico y buscó la copia original, mucho más grande. Vio a Heliodoro Tiflis, que observaba la escena desde atrás acompañado de cuatro personas. Había más gente que no conocía y se fue a sociales” (p.196).

Finalmente, y con ayuda de un colega logra identificar al concejal conservador Marco Tulio Esquilache, la ex actriz de cabaret Susan Caviedes y a Ángel Vargas Vicuña, el constructor. Además, Silanpa, pese al soborno del que es víctima, las amenazas, la destrucción de su apartamento y de su Renault 6, de poner en peligro a todas las personas que lo rodean, en especial Quica y Nancy, continúa sin desfallecer su investigación.

Sin embargo, prevalece la relación que traspasa límites con las fuentes de información, lo que revierte en una falta de independencia. Aunque no es constante en el desarrollo de la novela se nota en varios pasajes como por ejemplo cuando llama al capitán Moya:

Pero necesito que me haga un favor: llámese a este teléfono, anote: 2483926, pregunte por el director de la Sección de Balances que es el señor Teófilo Mejorado y explíqueme que Emir Estupiñán no podrá ir a trabajar hoy por estar colaborando con la Policía Nacional en un caso urgente y secreto. ¿Me hace el favor? (p. 57).

Esta relación de Víctor Silanpa y Aristófanos Moya no se aleja de una práctica convencional en el desarrollo del oficio, las fuentes amigas. Una relación, que a juicio de Juanita León (2004) “es complicada: los periodistas usan a sus fuentes pero a la vez son manipulados por ellas”, al tiempo que deben estar lo suficientemente cerca de ellas para conocer lo que hacen desde adentro, pero lo suficientemente lejos para guardar una distancia prudente y una independencia respetuosa con el lector. Y así se muestra en la novela. El capitán de la Policía utiliza a Silanpa – y éste se deja utilizar- para obtener reconocimiento por su labor como policía –trabajo que finalmente hace Silanpa-. Este, por su parte, se encarga de lisonjearlo en las redacciones de sus crónicas con el ánimo de no perturbar esta relación, que también le conviene, pues requiere en muchas ocasiones de los favores del policía.

El capitán se aclaró la voz carraspeando. -Bueno, yo veré ese articulito. ¿Tiene fotos más recientes?

-Claro que sí, capitán. Llamó luego a la redacción de El Observador.

- ¿Esquivel? Aquí Silanpa, urgente. Necesito que me guarde un recuadro en portada para foto y una página completa en policiales” (p.13).

Otra de las relaciones es la de Silanpa con Susan, que pone a prueba el compromiso ético del periodista de diferentes maneras, con el único propósito de que abandone la investigación sobre el empalado: ella intenta primero comprarlo, luego seducirlo, para finalmente amenazarlo con un arma. “Vengo a ofrecerle un millón de pesos para que nos deje tranquilos, siga viniendo al baño turco y no se meta en lo que no le importa” (p. 117). Gamboa pone aquí de manifiesto una de las prácticas de los violentos en el país hacia la prensa: o se deja comprar o se muere.

Pero también le reprocha que no haya usado las escrituras para ganar dinero, sino que se las hubiera entregado a la Policía, o para buscar fama -Yo no hago esos negocios, Susan, soy periodista. -Pendejo, eso es lo que es. Un pendejo. Nadie puede rechazar algo así, ¿usted sabe lo que mucha gente estaría dispuesta a pagar? (p.262).

Más allá de buenas o malas prácticas en el oficio periodístico, en términos morales o éticos, Gamboa escudriña en el interior del periodista, alrededor de categorías como la pasión por la verdad, la realidad y el deber ser del periodismo. Y usa un mecanismo simbólico para ello: el sufrimiento físico del periodista por sus hemorroides.

Acá es necesario subrayar el comportamiento de Silanpa: el crimen del empalado lo afecta en su integridad, lo descompone como ser humano, lo deprime, pero más que angustia es la

impotencia que siente al no encontrar a los verdaderos responsables, y más adelante, esa impotencia se convertirá en una avasalladora frustración, porque de todas maneras al descubrir el móvil y los autores del asesinato, no sucede nada. Estos episodios de desesperación hacen que el dolor por sus almorranas, mencionadas desde el primer párrafo de la novela, se recrudezca, en una clara intención de Gamboa de trasladar un dolor físico a las emociones de impotencia y preocupación que siente permanentemente el personaje principal. No en vano, además, se respira un aire escatológico por toda la novela. Es decir, el ‘dolor nauseabundo’ permea todas las escenas de la novela, a todos los personajes y no se disuelve, ni siquiera, en los últimos capítulos.

La llamada se cortó y Silanpa, preocupado, se levantó de un salto que lo hizo aullar de dolor. Exploró la zona con el dedo y notó horrorizado que la almorranita progresaba haciéndose más dura, multiplicándose en racimo hacia el interior. (p. 47).

Dios, nunca te he pedido nada. Pero haz que suene y que sea ella. Fue al bolsillo de la figura y sacó un papel. Leyó: El bueno tiempo pasado. Ahora montón de mierda. De un indio americano. (p. 330).

Otra de las relaciones que se tejen es con Fernando Guzmán, un viejo amigo de Silanpa, con el que había terminado el colegio y hecho juntos la carrera de periodismo en la Javeriana. Él llegó directamente a la sección judicial del periódico ‘El Observador’ al obtener la mejor prueba de ingreso. Precisamente, cuando eran estudiantes de periodismo su relación se consolidó y en el siguiente diálogo se da cuenta de la pasión que ambos sienten por el oficio.

Analizaban los recortes de prensa, discutían sobre los enfoques de la información y se veían sentados frente a una IBM, en la redacción de algún periódico importante, con la boina al teléfono pegada a la oreja y copiando una declaración vital que al día siguiente cambiaría el curso de la realidad. Todos sentían que la tinta corría por sus venas y que la página impresa era una extensión de tiempo en la que anhelaban pasar tardes de trabajo, noches de amistad y fatiga. (p. 31).

Guzmán es descrito por el narrador como “un hombre culto, obsesivo, con intuición”, “inexperto y neófito, el que lograba resolverlo todo llegando al fondo de la cuestión, encontrando la pista, sabiendo dónde y cómo buscar lo que parecía inencontrable”, “se emocionaba con la realidad y la perseguía como a una presa. Quería anticiparla, comprenderla, casi seducirla...” (p. 27). Fue ascendido a editor de judiciales en poco tiempo, trabajaba hasta tarde, era el primero en llegar a la redacción...

Pero la realidad lo sobrepasa, lo apabulla. La verdad lo destruye. Fernando pertenece a la élite, a la élite que sabe, pero él no es capaz de vincularse al sistema, por lo que termina viendo cucarachas gigantes para luego ser internado en una casa de reposo. Aunque sin otra mención adicional sobre estos animales en el desarrollo de la historia es clara la alusión de Gamboa a la presencia de poderosos y corruptos que rondan la redacción del periódico en un intento por coartar y manipular las investigaciones periodísticas. Fernando sabe lo poderosos que son, como dijimos, pertenece a ese mundo, del que sólo pudo escapar abusando de las drogas y el alcohol. Pero también este aparte nos relaciona con los estereotipos de los periodistas judiciales: hombres y mujeres sin horario ni fines de semana, y en ambientes de trabajo rodeados por la droga, el cigarrillo y el alcohol.

Las cosas se precipitaron un día en que, alegando que veía cucarachas gigantes, pateó todas las lámparas y máquinas de la redacción. Los psiquiatras dijeron que tenía el cerebro destrozado por el estrés, las drogas, el alcohol y el trabajo... Que debían internarlo, alejarlo de la redacción” (p. 29).

Silanpa siempre acude a él por consejo. Y es precisamente Guzmán quien lo hace caer en cuenta de que el caso del empalado va más allá del propio crimen. Envuelve toda una forma de

ser de la sociedad colombiana y lo llama a la concentración, a repensar su labor como periodista y la función social que cumple.

Es obvio, Víctor, que la cosa gira en torno a los terrenos del lago. ¿Quiénes se interesan en este país por las tierras? Los constructores, los urbanistas, no sé. Ese es el negocio del siglo, hermano. Y cerca de Bogotá, cerca del Sisga, la cosa cae por su propio peso”. (p.155).

Guzmán, precisamente, es el encargado de relacionar el periodismo con la historia, en su intersección principal: la memoria. También nos permite ubicar la narración histórica que da cuenta la novela, la Bogotá de la década de los 80. Recluido en la casa de reposo y con la indicación médica de que debe alejarse de la ‘realidad’, Guzmán toma la decisión y convence a sus cuidadores de que lo dejen leer el periódico atrasado. De esta manera se entera de lo que ha pasado en Colombia.

-...Quería verlo, ayer logré un avance importante hacia la libertad.

-¿Cuál?

-Los convencí de que me dejaran leer la prensa...

-¡Pero eso le va a hacer daño! –se exasperó Silanpa-. El médico dijo que nada de información.

-Espere, espere, la cosa es así. Les propuse que me dejaran leer un periódico por día, pero no como noticia ni actualidad, sino como historia, ¿me entiende?

-No.

-Ellos me van dando cada día un periódico viejo, del año en que entré al sanatorio... Y así yo me entero de las cosas con varios años de retraso y en pequeñas dosis, pero me entero. Silanpa lo miró con admiración. Se había salido con la suya.

-Voy en la toma del Palacio de Justicia, ¿qué vaina tan jodida, no? Este país se enfermó. Betancur va a tener que hacer un plebiscito, o dimitir. (pp. 29-30)

De acuerdo con Matilde Eiroa (2014) la historia y el periodismo se relacionan en tres aspectos fundamentales: i) la investigación, la búsqueda del acontecimiento, el dato y la fuente; ii) participan de la grabación, de la evidencia necesaria de los acontecimientos, y iii) de la explicación e interpretación de lo ocurrido.

La Historia y el Periodismo coinciden en el afán por el rigor, la exactitud del dato y la contrastación de las fuentes, alejándose de la ficción o la ambigüedad en la elaboración de sus textos... Se podría decir que el periodismo actúa como “pre-historiador” contribuyendo en la escritura de “el primer borrador de la historia” (Eiroa, 2014, pp. 256-257).

Esta maniobra de Guzmán de leer el periódico como historia subraya esta relación, incluso desde el mismo objeto. Para Germán Rey (2002):

Un instrumento que suelen usar los historiadores- obviamente con beneficio de inventario- es el periódico, que cuando pierde la frescura del día, empieza a tomar el atractivo de la arqueología. El periódico es un testigo útil para la historia, a pesar de su fragilidad. Sus hojas del día de ayer, que parecen añejas para el lector, son apetecidas por el historiador.

Sin embargo, Guzmán, sin previo aviso deja de leerlos, configurando en esta acción el olvido, es decir, la ausencia de memoria y borrando de tajo a la historia. “Me fui aburriendo de saber cosas que ya no apasionan a nadie. Eso sí, sigo con las tiras cómicas y sobre todo con Educando a papá.” (p.284). Dejó a un lado la información importante, pensar, interpretar, reflexionar, por nutrirse de tiras cómicas, decidió entretenerse antes que enfrentar las realidades del país. Él se venció, ahora ya de nada sirven sus consejos hacia Silanpa, quien deberá continuar solo, así también a él la realidad lo sobrepase. “La realidad se le ponía en contra de un modo excesivo como para no querer alterarla. Pero fue inútil, se dijo pensando en su Underwood: la realidad es lo único que no se puede dejar atrás. Es lo que siempre nos alcanza” (p. 106).

Puede ser esta la razón de que el libro esté narrado en clave, pues la realidad –como la sociedad colombiana- está cubierta por velos, los que intenta correr el periodista, pero que finalmente no logra. Todo acá es hipocresía y apariencias... nada es lo que parece, ni siquiera en el periodismo, y por ello las noticias dan cuenta de hechos fragmentados. Y, la verdad siempre será un misterio, un rumor...

Ahora Silanpa está en la redacción del periódico imbuido en sus pensamientos:

Pensó en Guzmán y un ligero temblor le atravesó la espalda. ¿Sería ese su destino? Un proyecto inconcluso, una vida apenas arañada. Pero era difícil escapar de ciertas cosas, se dijo, y mucho más cuando no se sabe qué cosas son ni de dónde vienen ni porqué. ¿Qué lo obligaba a seguir con la historia del empalado? A penas intentar tener un poco de dignidad, pensó. Nada, en todo caso (p. 126).

El cementerio, la alegoría del margen

“Un hombre desfigurado por la lepra, con un botón de carne en el lugar de la nariz” (p.215) es el sepulturero, Jaime Bengala, el personaje que nos adentra en la clara alegoría de la relación de la sociedad civil con el periodismo, que ante la inoperancia de la justicia, trata de investigar por sus propios medios, aunque en muchas ocasiones quede al margen.

Silanpa decide ir al Cementerio Central para verificar que el cuerpo que enterraron en el Cementerio Central no es el de Pereira Antúnez. Y en efecto, era el de Osler Estupiñán, el hermano desaparecido de Emir. Él empieza a llorar, se arrodilla al lado de la tumba a rezar y en un gesto de solidaridad, el leproso hace lo mismo.

Silanpa observó las dos figuras. Sintió vergüenza de no poder acompañarlo en ese momento de dolor y se preguntó si aún quedaba alguien para quien él fuera imprescindible. Sería agradable creerlo, imaginar que su presencia era todavía capaz de iluminar alguna vida” (p. 218).

Este es el retrato inconfundible del periodismo al margen. El no reconocimiento a las víctimas diarias de un país, en unas circunstancias que muchas veces no permiten llorar a los muertos, porque se trata de desaparecidos, como en el caso del hermano de Estupiñán. El leproso representa a la sociedad que acompaña, una sociedad leprosa y tampoco reconocida. El

periodista se convierte en un paño de lágrimas, pero no es contundente, porque no genera que la sociedad se movilice.

En la ceremonia, Estupiñán marca la lápida con el nombre de su hermano, le pone un ramo de flores recogidas de otra tumba y se van. El leproso entra en escena. También quiere reconocimiento.

-Perdonen que les diga una cosa, un momentico por favor...-dijo alcanzándolos con un trote lento. -Yo podré ser lo que soy, pero tengo nombre. Si ustedes no me lo preguntan yo se los digo: me llamo Jaime Bengala. Acuérdense bien, Jaime Bengala. (p.219).

Al encontrar finalmente a su hermano, para Emir Estupiñán dar con sus asesinos se convierte en un asunto personal “yo tengo ahora que agarrar al que mató a mi hermano, ¿no es cierto? Así me gaste la vida” (p.220). Por su propia mano, lo que evidencia una falta de confianza en las instituciones y, por ello, las personas toman partido.

Ante todas las circunstancias, Silanpa empieza a decaer. A su modo de ver todavía hay muchos cabos sueltos. Y de aquí el consejo de su colega Fernando:

Los consejos no sirven si no hay una pasión por la verdad, y ese es el verdadero centro –dijo Guzmán-. Ahora que lo veo me parece que ya no le interesa tanto saber quién clavó al empalado. Usted está como esos pájaros que vuelan todo el día hacia un árbol y apenas lo tocan se devuelven (p.283).

Esta advertencia clara de Guzmán connota la frustración del periodismo. Y en una especie de intuición de hacia dónde irá la investigación, Víctor Silanpa, sabe que el final no será muy alentador. Presiente su pérdida...

Esta frustración también puede evidenciarse en el capítulo siguiente, campo de la configuración, en el que Santiago Gamboa deja las huellas indelebles, pero sutiles, de la realidad colombiana en la década de los 80, relacionadas con guerrillas, narcotráfico, e hitos que marcaron el futuro del país: la toma del Palacio de Justicia, el 6 de noviembre de 1985, y el ‘Bogotazo’, el 9 de abril de 1948, todos ellos relacionados con la guerra por la tierra, la que finalmente ha determinado la historia violenta de Colombia.

Capítulo III: Las huellas de Santiago Gamboa en ‘Perder es cuestión de método’: guerrillas, narcotráfico y paramilitares en la Colombia de la década de los 80

“El colombiano ha sido de los casos más grandes y largos de despojo de tierras en el mundo, origen de una de las confrontaciones sociales y armadas más largas del planeta”:
Guerreros y campesinos
Despojo y restitución de tierras en Colombia.
Alejandro Reyes Posada

“Todo lo que ocurre tiene un sentido” (p.11) piensa Víctor Silanpa. Esta frase, que da inicio a la novela de Santiago Gamboa, es la que precisamente forja el principal interrogante de la novela. Como Hansel y Gretel²³ pareciera que la obra está colmada de migas de pan que conducen a desentrañar lo ocurrido en Colombia en la década de los 80, relacionado con guerrilla, narcotráfico y mafias de todos los pelambres, y sus consecuencias naturales: desapariciones, asesinatos, torturas y secuestros.

La primera señal la da el hombre desnudo y empalado encontrado en la represa del Sisga como “un Mercurio galante” (p. 11), es decir, un cuerpo que como en la mitología romana representa al mensajero. ¿Cuál es, entonces, el mensaje que quiere transmitir Gamboa, a través de esta novela urbana y negra?

El mismo autor empieza a explicarlo, a través de la primera crónica escrita por el periodista y protagonista Víctor Silanpa (p.18):

²³ En alemán, Hänsel und Gretel es un cuento de hadas alemán recogido por los hermanos Grimm, que cuenta la historia de unos niños abandonados en el bosque y a quienes se quiere comer una temible bruja. Los niños intentan no perderse en el bosque y regresar a casa tirando por el camino migas de pan, pero finalmente se pierden.
 En,Wikipedia

Pero detengámonos en un factor explicativo: ¿En qué consiste el empalamiento²⁴, oscura técnica heredada de los Balcanes, dominio que otrora lo fuera del conde Drácula, también llamado Señor de Transilvania? Las sensibilidades a flor de piel deberán abstenerse de leer esta explicación: la práctica macabra, en efecto, introduce una estaca en sentido transversal desde la región anal que atraviesa el torso rompiendo la clavícula a un lado del cuerpo. La segunda estaca hace un camino equivalente, ya no introduciéndose por la región anal sino un poco más arriba, a la altura del riñón, formando una terrorífica X cuyo fin es sostener en peso al perjurado (ver fotos 1 y 2).

De acuerdo con investigaciones y testimonios recogidos por Justicia y Paz, el Centro de Memoria Histórica²⁵ y el grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación, el empalamiento fue un método utilizado por guerrillas y paramilitares a modo de mensaje, en lo más cruento de la violencia en Colombia, cuando estos grupos se disputaban el territorio y aterrorizaban a sus pobladores produciendo olas de desplazamiento. Casos emblemáticos, la masacre de El Salado, Carmen de Bolívar, en el año 2000, dirigida por ‘Nicolás Cadena’ del frente ‘Héroes de Montes de María’ de las AUC, en la que empalaron a una mujer embarazada.

El empalamiento es una práctica feroz que en Colombia es propia de guerrilleros y paramilitares contra la mujer y los homosexuales. Es frecuente y casi un ritual macabro, en las llamadas limpiezas sociales y masacres hechas por estos ejércitos privados a la orden de terratenientes y caciques políticos. Recordemos que, de hecho, se ha aplicado en Colombia desde los inicios de la violencia conservadora a mediados de los cuarenta. Tiempos de chulavitas, pájaros o paramilitares. La semántica cambia de acuerdo al aumento de la sevicia. Recordemos a la joven de 18 años Neivis Arrieta que en la masacre de El Salado, en los Montes de María, en el 2000, fue empalada al ser acusada de amante de un guerrillero de las FARC-EP. (Vanegas, 2016).

²⁴ Este sistema de tortura empleado en la Rumania del siglo XV, siendo muy frecuentemente usado por Vlad «el Empalador» Tepes, quien, destacando por su increíble crueldad, llegó a ser la fuente histórica de la criatura literaria Drácula. Este método fue utilizado por Vlad Tepes en numerosas ocasiones, llegando a empalar a más de 23.000 personas en un día durante su reinado en Valaquia en la segunda mitad del siglo XV. Se cree que lo aprendió en su cautiverio en Turquía cuando era adolescente. En, Wikipedia.

²⁵ Ver ‘Aniquilar la diferencia’. Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica. Bogotá, 2015, p. 472.

Según señala Amnistía Internacional (2004), en Colombia, estas prácticas son recurrentes contra hombres, mujeres y sectores específicos de la sociedad, a través del empalamiento y la mutilación genital. Como lo afirma un informe de esta organización:

La violación y otros delitos sexuales, como la mutilación genital, son prácticas frecuentes de las fuerzas de seguridad y sus aliados paramilitares como parte del repertorio de tácticas de terror que emplean contra las comunidades situadas en zonas de conflicto a las que acusan de colaborar con la guerrilla. Estas tácticas están concebidas para provocar desplazamientos en masa o romper los vínculos, presuntos o reales, entre dichas comunidades y las fuerzas guerrilleras. (Restrepo y Aponte, 2009).

Pero esta práctica del empalamiento data de muchos años atrás. Según cuenta Gregorio Saldarriaga Escobar en su investigación ‘La loma de los empalados y la tierra de nadie: frontera y guerra en la provincia de Antioquia 1540-1550’ fue el español Luis Bernal, alcalde ordinario de la ciudad de Antioquia, quien estableció hacia 1543 relaciones de violencia extrema con los indígenas de la zona, caracterizada por mutilaciones de orejas, mejillas, dedos y senos, como parte de un mensaje de dominación y terror, como un dramatismo nuevo, que se pretendía infundir en los pueblos.

Luis Bernal aprovechó la noche para tomar a los indios desprevenidos mientras dormían. A la mañana siguiente, siguiendo una justicia sumaria que no parece haber conocido de averiguaciones, sino más bien de oportunidades de castigo, mandó poner cinco palos largos y puntudos en el suelo de una loma cercana al pueblo, y en cada uno ensartaron a un hombre, “metiéndoles unos palos gruesos por sus cuerpos e hincados hasta llegarles al estómago y a otros más arriba y dejándoles hincados. Como en otras muertes ejemplarizantes, en el cuerpo de los condenados se escribe el mensaje que debe llegar de manera clara y comprensible a todos los posibles infractores futuros. (p.24).

La tierra como generadora de toda la violencia

El cuerpo de Casiodoro Pereira Antúnez, el empalado, da otras pistas. Primero, su asesinato obedece a la avaricia por hacerse a un lote de 400 hectáreas en inmediaciones de la Represa del Sisga, como evidencia del problema de la tenencia de la tierra, uno de los detonantes de la violencia en Colombia y, segundo, la historia del narcotráfico, desde la Bonanza Marimbera

hasta la industria cocalera, recorrido que hace el cuerpo, antes de que lo empalaran en la Represa, por varias regiones del país.

Veamos. En el primer caso, la tierra. La historia de Colombia da cuenta de los conflictos por la ocupación del territorio, el control de la tierra y las posteriores formaciones de élites de poder regionales, que desencadenó la crisis de la violencia agraria. Una de las evidencias de esta violencia fue el recrudecimiento armado por el control por parte de las guerrillas, especialmente las Farc; luego el impacto de la masiva compra de tierras por narcotraficantes, que empoderó cacicazgos regionales y agravó conflictos sociales, para terminar con el despojo de tierras por parte de grupos paramilitares.

El corazón de la violencia colombiana es la lucha por despojar a los campesinos de la tierra y los recursos en favor de una casta de grandes propietarios rentistas, que a la vez controlan la máquina de compraventa electoral y las burocracias regionales, que devoran el dinero de la comunidad y la mantienen en el atraso. (Reyes, 2009).

No es casual, entonces, que detrás de esos terrenos esté un concejal, Marco Tulio Esquilache, un constructor Ángel Vargas Vicuña, un abogado Emilio Barragán, y un esmeraldero Heliodoro Tiflis, como representación del poder económico público y privado, y el poder político.

En el segundo caso, la historia del narcotráfico. Gamboa en el primer capítulo del libro menciona, a manera de anécdota, cómo Silanpa se conoció con Mónica cuando “volvía de hacer un reportaje sobre un extraño accidente en la Guajira” (p. 15). Según el relato, no había rastro de muertos ni de sobrevivientes, no había registro de salida de la avioneta desde ningún aeropuerto del país y solo se encontró el esqueleto calcinado del avión en medio de claveles y rosas chamuscadas.

Luego sabemos, al final de la novela, que el cuerpo de Pereira Antúnez (un cuerpo que siempre pesó alrededor de 300 kilos), recorrió Quinta Paredes en Bogotá, Chocontá (Cundinamarca), Tunja (Boyacá), Santa Marta, Pasto, y Tulcán, en el Ecuador. Este recorrido advierte no sólo la división del país entre los carteles de Medellín (norte del país) y Cali, en el sur, sino, territorios de influencia esmeraldera y las salidas al mar, por donde saltaba la droga hacia diferentes lugares del mundo, especialmente Estados Unidos (Ver 'Historia de un cadáver', p. 317). Así se configura en La Guajira, la bonanza marimbera de los setenta, y luego la cocalera a mediados de los ochenta, sin dejar a un lado la guerra esmeraldera a mediados de los sesenta, negocio que luego sucumbió a generar nexos entre guerrilla y narcotráfico.

Para el caso colombiano, el paso del tráfico de bienes al tráfico de drogas se desarrolla y fortalece durante el periodo de 1960-1970. El proteccionismo fue terreno fértil para el desarrollo del contrabando y las rutas de este las primeras utilizadas en el tráfico de psicotrópicos, de marihuana y cocaína. La marihuana, inicialmente, contribuirá a resolver las crisis que se están produciendo en el sector cafetero y algodónero en el país. El contrabando crea las condiciones para el desarrollo de la industria del narcotráfico. Los dos puntos de desarrollo de la actividad del contrabando que serán fundamentales en el impulso del narcotráfico son Urabá y la Guajira (Medina, 2012, p. 147).

Es más, el propio Aristófanes Moya (Capitán de la Brigada 40, ubicada en el mismo lugar donde funcionó la Estación del F2 en Bogotá, órgano de inteligencia de la Policía, así como lo fue la brigada 20 del Ejército) da cuenta del paso de la bonanza marimbera a la cocalera, con su alusión al 'polvillo acristalado y transparente' al que denomina 'azúcar' en su relato en la Asociación 'La última Cena'. "Ese azúcar es la ponzoña de la vida, señores, porque una vez que el paladar la tienta se adhiere como el espíritu al pecado, si me permiten el símil moral, y de ahí la dificultad para separarla de la vida" (p. 78).

Pero los diálogos de los personajes de Gamboa niegan en varias oportunidades que se esté abordando este tema tan sensible. Se intenta demostrar que la violencia que se devela en la novela no tiene nada que ver con el paramilitarismo, la guerrilla o el narcotráfico. “-¿Empalado?- lo miró sorprendida mientras soplaba el humo de la taza-. ¿Y qué es: paramilitares, narcotráfico, guerrilla? –Ya sabes que yo no me meto en esas cosas” (p. 14), contesta Silanpa, o tal vez, Santiago Gamboa tomando de nuevo distancia del tema. Y se evidencia el miedo. “Júreme que esto no es cuestión de narcos. Si no es con los narcos yo me voy de rodillas a hacerle la paja al tigre de Tamalamenque. Pero si son narcos hasta aquí llego (p. 132). “A ver vuélvame a jurar que esto no tiene nada que ver con los narcos. Pero jure mirándome a los ojos” (p. 143). “Supe que anoche le destrozaron el carro. ¿Ha estado escribiendo contra la mafia? (p. 152); “Y qué, ¿es un asesino ese man?..¿entonces qué es? ¿Narco? No me asuste (p. 303).

No es para menos. La época del narcotráfico en Colombia, y con ésta la violencia guerrillera y paramilitar dejó ríos de muertos, desaparecidos y secuestrados²⁶. Afianzó el descrédito en las instituciones, la violencia de Estado, la justicia por propia mano, la ignorancia política y el desdén hacia la realidad nacional, hasta el punto que el fútbol es más importante que cualquier otro acontecimiento.

Esta especie de ‘denuncia’ como siempre maquillada y simplificada por Santiago Gamboa, sale a la luz, de nuevo, a través de los diálogos de sus personajes y del relato de las situaciones que

²⁶ De acuerdo con las estadísticas de la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, el conflicto colombiano ha dejado a la fecha 166.424 desaparecidos, han sido asesinadas 267.477 personas, han sido secuestradas 35.351 y torturadas 10.308. En, <http://rni.unidadvictimas.gov.co/RUV>

viven. Por ejemplo, el tema de los desaparecidos en Colombia y de la justicia por propia mano lo aborda, desde luego, a partir de la figura de Emir Estupiñán, que busca a su hermano Ósler en compañía del periodista Víctor Silanpa, hasta que lo encuentra enterrado en el Cementerio Central, con una lápida marcada como Casiodoro Pereira Antúnez.

El primer indicio de este fenómeno violento en Colombia se evidencia en el libro en un escenario demarcado como Medicina Legal, luego de encontrar el cuerpo empalado. Muchos fueron los que entraron a reconocer el cuerpo, lo que determina que muchas personas en diferentes lugares del país tenían a sus seres queridos desaparecidos o secuestrados, muchos de ellos enterrados como NN. Campesinos, negros y gente de escasos recursos, entre los descritos en la obra. “Seleccionamos los mayores de 25 años, varones. Claro, sólo está lo del distrito. Ya pedí esta mañana datos del país, pero los computadores están saturados” (p.21). “Silanpa salió desanimado. Ninguna de las personas había reconocido el cadáver y ya veía venir la avalancha de expedientes de todo el país” (p. 26).

Posteriormente, en el Cementerio Central, cuando Osler puede llorar a su hermano, señala que cobrará justicia: “para mí esto se convirtió en una cuestión personal, yo tengo ahora que agarrar al que mató a mi hermano, ¿no es cierto? Así me gaste la vida” (p.220).

En ese camino de moronas de pan esparcidas por Gamboa menciona dos acontecimientos importantes que incrementaron la violencia en el país y determinaron su futuro: ‘El Bogotazo’ (9 de abril de 1948) y la toma del Palacio de Justicia (6 de noviembre de 1985).

Voy en la toma del Palacio de Justicia, ¿qué vaina tan jodida, no? Este país se enfermó. Betancur va a tener que hacer un plebiscito, o dimitir. –Ni se imagina lo que va a venir después...-Ni una palabra poeta –le dijo Guzmán-. Si hubiera habido un segundo ‘Bogotazo’ me habría dado cuenta. (p. 30).

El primero de ellos, surgido luego del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, partió en dos la historia del país y dio inicio a las épocas conocidas como La Violencia (1949-1957) y el Frente Nacional (1958-1974), con las consecuencias ya conocidas: la progresión de la violencia entre liberales y conservadores, y por ende el surgimiento de los primeros grupos armados en Colombia, futuras guerrillas, como las FARC y el ELN, y sus consecuentes cambios sociales, políticos, económicos y culturales en todo un país.

“Bogotazo” es un calificativo más bien limitado para lo que ocurrió en Colombia en la segunda y tercera semanas de abril de 1948. En más de 200 municipios (incluyendo las ciudades más grandes) se presentaron rebeliones y enfrentamientos armados. La noticia del asesinato de Gaitán llegó a millones de colombianos casi que inmediatamente después del suceso, gracias a las noticias difundidas por las cadenas radiales integradas a nivel nacional. Tan pronto se enteraron del asesinato, numerosos liberales se organizaron en grupos para la acción política y armada en toda Colombia y establecieron juntas revolucionarias para remplazar a los alcaldes y gobernadores simpatizantes al régimen conservador. (Alape, 1985, pp. 167-168).

El segundo, la toma del Palacio de Justicia, asalto perpetrado el miércoles 6 de noviembre de 1985 por un comando de guerrilleros del Movimiento 19 de abril (M-19) a la sede del Palacio de Justicia. Este grupo mantuvo a cerca de 350 rehenes entre magistrados, consejeros de Estado, servidores judiciales, empleados y visitantes, en el que finalmente murieron 98 personas y 11 desaparecidos. La Policía Nacional y el Ejército Colombiano, reaccionaron rodeando el edificio e iniciando una operación de retoma del mismo que se extendió hasta el jueves 7 de noviembre de 1985. La toma ha sido calificada como una masacre por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH).

Este episodio es retratado por el autor como una anécdota del capitán de la Policía Aristófanes Moya.

¡Adelante, Aristófanes! Que cuando uno defiende la ley la bala del caco se vuelve algodón de azúcar!, y salí corriendo contra una de las puertas, con Montezuma pisándome los talones. Al entrar encontramos un montón de gente tirada en el piso, en medio del humero, y entonces empecé a repartir plomo...” (p. 268).

Por tanto, las huellas de Santiago Gamboa en ‘Perder es cuestión de método’, que nos sugiere otra lectura sobre la violencia en Colombia en la década de los 80 da sustento a una de nuestras categorías rectoras ‘el lector negociador’, como categoría que emerge, aun cuando no es la categoría del método de la triple mimesis en sí mismo y que hemos aplicado para la interpretación de esta novela. Así, la categoría del lector negociador debe entenderse como una tendencia filosófica, literaria y si se quiere cultural, que emerge de la teoría de la Recepción que se detiene en circunstancias y atribuciones, pero sobre todo en pliegues que la obra genera en el lector. Y lo descrito en este capítulo son precisamente esos pliegues que se perciben luego de determinar qué es lo que deja de decir la novela y cuál es la pregunta que nos deja el texto.

De la mano de Jauss (2013) podemos señalar además que a través de la experiencia del lector y la recepción de la obra establecimos los modos de cómo la novela traduce la representación de las violencias y el periodismo como un modo de recibir la realidad, como lo hemos señalado en los apartados anteriores. También podemos señalar que la experiencia de la recepción, sobre todo en lo que tiene que ver con la identidad de la obra a partir del tiempo que la configura, nos conduce al análisis descrito y a la traducción de nuestra propia experiencia en tanto somos formados en

periodismo y fuimos los lectores de esta novela, y, por lo tanto, se debe entender como actitud periodística y práctica literaria, al mismo tiempo. Es, finalmente, la reflexión sobre el papel del receptor como ente activo en la configuración del sentido de la obra, que se evidencia en el puente entre Jauss-Ricoeur y sus modelos de recepción y actos miméticos.

O como diría Barthes (1977): “La segunda fuerza de la literatura es su fuerza de representación. Desde la antigüedad hasta los intentos de la vanguardia, la literatura se afana por representar algo. ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real” (p.127).

Y, precisamente, para tender el puente entre el lector-negociador, la obra y el autor, en el siguiente capítulo se muestra la entrevista que tuvimos con Santiago Gamboa. Conversamos sobre el afán de su representación en *‘Perder es cuestión de método’*. ¿Fue lo real?

Capítulo IV: La intersección del mundo del escritor y el mundo del lector: consensos y disensos con Santiago Gamboa y ‘Perder es cuestión de método’.

“Cada secreto del alma de un escritor, cada experiencia de su vida, cada atributo de su mente se hallan ampliamente escritos en sus obras”:
Virginia Woolf

Conversar con Santiago Gamboa, autor de *‘Perder es cuestión de método’* ratificó una de las premisas fundamentales de Paul Ricoeur (2009) y Wolfgang Iser (2005): la hermenéutica saca al sujeto humano del escondite y produce una transformación de ‘algo’ en otra ‘cosa’. Ejemplo de ello, en el capítulo anterior se evidencia la innovación del lector, la construcción de la realidad imaginada pero, lo más importante, recupera lo que el autor despliega inconscientemente cuando escribe.

Sin embargo, esas interacciones que se dan entre el mundo del lector y el mundo del texto, muy pocas veces trascienden al mundo del escritor, y no es pretensión de los teóricos rectores de este trabajo. Pero la presente investigación evidencia esa interacción, de ser posible como en este caso, también permite sacar a ese otro sujeto humano del escondite y mirar entre todas esas formas de interpretación que resultaron de la lectura reflexiva y de la escritura de la obra literaria.

En una charla franca e informal, Santiago Gamboa nos contó sobre cómo concibió su novela *‘Perder es cuestión de método’*, cómo dibujó a los personajes –incluidos sus nombres–, porque no es determinante al momento de escribir sobre el narcotráfico y otros problemas que enfrentaba Colombia en la década de los 80; de los escenarios simbólicos que evidenciamos –con

otras simbologías para él-, el lenguaje y las crónicas, que se convirtieron finalmente en micro relatos.

Tuvimos momentos de asombro. Pues la interpretación dada a la novela, siguiendo el método hermenéutico, tuvo para el autor otras connotaciones, salidas de su diario vivir, de sus recuerdos, de sus miedos, de sus alegrías y tristezas. Debemos señalar que no las descubrimos en la charla, porque precisamente el objetivo era contrastar nuestras interpretaciones con las verdaderas intenciones del escritor.

Por lo tanto, lo que viene a continuación es lo que denominamos consensos y disensos. Y estamos seguros, que cuando Santiago Gamboa lea este trabajo –de llegar a darse esa oportunidad- estará tan sorprendido como nosotros.

Las sorpresas de la negociación

Gamboa concibió a *'Perder es cuestión de método'* como un reto. Le resultaba un despropósito que para la fecha (20 años atrás) en Colombia no se hubiese escrito ninguna novela policiaca que estuviera a la altura de la Semana Negra de Gijón, un festival de literatura policial que cada año se realiza en esa provincia española. Por lo que le prometió al director del Festival, el mexicano Paco Ignacio Itálvo, que en un año tendría en sus manos una novela negra colombiana.

Se lo tomó como un juego, según nos contó. Y no fue tan fácil. La figura del detective que llega a la verdad en la novela anglosajona, por ejemplo, era inaplicable a la realidad colombiana, porque tenía la sensación de que en Colombia el triunfo de la ley es inverosímil, la ley no triunfa.

Tuvo que utilizar otro personaje, un personaje que estaba delante del espejo: un periodista como él, que hace investigación y de cuando en cuando se pone en peligro y tiene sus fuentes seretas. Pero a su mente también llegó la imagen de un periodista de El Tiempo, dormido en el teclado, separado de la esposa, inmerso en sus problemas. Así comenzó la historia sin meterse de lleno en el problema central del narcotráfico, un tema que para él era muy difícil de abordar desde la ficción sin tener el suficiente conocimiento. “Me parecía ridículo y pueril hacer un personaje de ficción de un narcotraficante, por lo que opté por manejar un ambiente de narcotráfico, un ambiente de violencia y corrupción generado por el narcotráfico. No está el monstruo, pero está lo monstruoso”, dijo. Ahí supusimos porqué Santiago Gamboa muestra y no muestra. Apenas insinúa.

El título de su novela, sin duda, es una cita de un libro de Luis Sepúlveda, Sangre de Torero. Un oxímoron, una frase contradictoria en sí, pero que refleja muy bien la historia: la verdad no salvó al protagonista, no hay un final feliz, pero cumplió con su labor con decoro.

“El periodismo tiene siempre ese elemento que lo convierte en una actividad extraordinariamente humana: la ética. Hay actividades que no la necesitan, como el comercio. Puedes vender cosas legales, pero que le hacen daño a la gente. En el viejo periodismo, la ética está desde el primer minuto. Es fundamental. El personaje tenía que ser alguien que tuviera mucha claridad sobre esa ética, a pesar de que muchas veces, para llegar a hacer el bien, tiene que hacer un poco de mal”, explicó Gamboa.

Ya sabemos que Víctor Silanpa roba documentos, abre puertas con ganzúa... que para el autor no es más que el resultado del juego de la necesidad y de la astucia, una de las características que más valora la sociedad colombiana, herencia de España.

“El astuto se adelanta a los demás por un atajo, se la sabe todas, no sigue el camino natural de las cosas, sino que se adelanta. El personaje (Silanpa) tiene una serie de astucias. Tiene que recurrir a cosas no completamente legales como pasa en la literatura norteamericana, diferente a la inglesa-anglosajona que es impecablemente moral. El detective es una persona intachable, miembro de la aristocracia, donde ocurren todos esos asesinatos, enigmas a la inteligencia, en cambio en la norteamericana, se evidencian los problemas de la ciudad, el detective está cerca del bandido, es alcohólico, solitario, abre la nevera y todo está podrido, saca una cerveza, come maní. Es el que golpea, se sale de la ley y esa tradición llega a América Latina. El detective está casi, casi, al margen de la ley, tiene militancia política y un sentido de denuncia muy revolucionario. Esta literatura muestra las mafias, la inmigración, las casas de juego, las enfermedades de la sociedad, porque los diarios no contaban la verdad”.

Sobre los nombres de los personajes y sus significaciones (caso Silanpa, Aristófanes, Tiflis), Gamboa explicó que esta elección es muy importante para crear a un personaje con fuerza, que los destaque. Sin embargo, no buscó significaciones en un diccionario y el único nombre con intencionalidad fue el de Silanpa, en honor a Frans Eemil Sillanpää, escritor finlandés, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1939. Los demás salieron de su imaginación.

En este punto, le contamos al escritor sobre las significaciones que habíamos descubierto de los nombres de algunos personajes. Pensó un momento y sonrió: “La literatura es el gran enigma de mi vida, no sé por qué pasa. No quiere decir que lo que ustedes investigaron acerca de los nombres no sea cierto. Es que la literatura funciona así, pone en relación cosas de la cultura, cosas que he visto, que traía por dentro y que no sabía. El hecho de que no sea consiente es realmente irrelevante. Los libros de alguna manera vuelven a existir por primera vez con cada lector, porque tienen un metabolismo distinto”.

Esta explicación, precisamente, continuó siendo la acertada para las preguntas posteriores. En este caso, para los escenarios simbólicos, caso del empalado, caso del cementerio resguardado por un leproso, caso de la muñeca de madera.

¿Por qué un empalado? Le preguntamos. “La historia del Conde Drácula siempre me impresionó. Buscaba aterrorizar a los demás, con cosas tremendamente inhumanas, y esa imagen era interesante, la del empalado, porque la novela es un juego de culpas y de mensajes entre diferentes tipos de bandidos y quería que la violencia en Colombia fuera percibido como un mensaje de horror”.

En cuanto a la muñeca señaló que tiene varias significaciones. Por su puesto, es la personificación de una acompañante ante la soledad del protagonista, para construir y hacer compleja su personalidad, para enriquecer narrativamente las escenas a través de los diálogos con ella. Recordemos que en el bolsillo de su falda guarda papelitos que de vez en cuando saca y lee Víctor Silanpa. “Los papelitos vienen de una escena de un libro de Lezama Lima, en la que se

sacan papeles en blanco mientras se juega ajedrez”²⁷. Pero también refleja –según reconoció–su época de soltería y la falta de compañía.

¿Y el cementerio? “Cuando era estudiante –tenía como 16 años– nos íbamos con Mario Mendoza a leer a los cementerios. Me daba miedo. Sobre el leproso, me impresionó mucho esa enfermedad. Yo tuve problemas de acné, y me salió como una pelotica en el labio que finalmente se pudo operar en el Centro Federico Lleras. Allí vi leprosos en la misma fila conmigo, y pensé: ‘No soy leproso, pero estoy en la misma fila’. Y también fui rechazado, la gente lo mira a uno como un monstruo”.

Continuamos la entrevista con Santiago Gamboa. Y ahora abordamos la carga política que tiene la novela. Al respecto señaló que en esa época tenía una mirada diferente de Colombia, porque vivía en el exterior y no existía internet ni teléfonos inteligentes. Era periodista, y más que denuncia quería que la novela fuera apasionante. “Yo símpeme he creído que un escritor no escribe novelas para hacer denuncia, gravitan ideas sociales, está en el ambiente, pero el objetivo no es una descarga de eso”.

Sobre el cuerpo de Pereira Antúnez que recorrió lugares de narcotráfico en Colombia. Gamboa se detuvo. “La necesidad argumental me pudo haber llevado a eso, estoy tratando de recordar. Por un lado está la idea de pasear un cadáver, es algo divertido y de que pase de mano en mano...pero no creo que haya tenido un simbolismo más allá de eso”. Tampoco fue consciente de que las mujeres del libro no tuvieran apellido, salvo Susan Caviedes.

²⁷ Santiago Gamboa se refiere a la novela *Paradiso*, del escritor cubano José Lezama Lima.

Ahora, abordamos el lenguaje de eufemismos. “Eso es muy colombiano. Yo he vivido mucho tiempo fuera de Colombia, y he oído a muchos extranjeros hablar de eso. Es nuestra forma de usar el idioma. El es permanente, el diminutivo, es un juego... Se están diciendo cosas terribles pero con un lenguaje bonito, y todo el mismo sabe lo que está pasando, sin decir lo que se quiere decir, hay una carga semántica, mucho que ver con nuestra condición poscolonial, que busca minimizar, aligerar la carga a través del lenguaje”.

A propósito del lenguaje, Santiago Gamboa se refirió al monólogo de Aristóphanes Moya, porque lo atrae mucho la primera persona. “Sentía ganas de coquetear, con una voz distinta, que rompiera, hoy es el eje de mi forma de escribir, con humor”.

¿Cuál fue la intención de mencionar hechos históricos importantes para el país y de poner a Guzmán a leer periódicos atrasados para conocerlos? “La circularidad de los problemas y la no resolución, los esquemas anómalos son los mismos. Guzmán da consejos sin conocer la realidad, la lee como una novela por entregas. Es que el problema de este país es de tiempo, y el gravísimo problema, es la tierra. El centro de todo. Es un problema tan frecuente, pero cuando construí la novela, el objetivo no era hacer un escáner del país, fueron necesidades argumentales, de mi modo de ver el mundo: su concepción religiosa y política”.

“Puedo darme cuenta de las cosas ahora hablando con ustedes. La literatura es, repito, un misterio increíble que no quiero resolver. Y, nosotros repetimos, “los libros de alguna manera vuelven a existir por primera vez con cada lector, porque tienen un metabolismo distinto”.

Conclusiones

El interesante recorrido que propone la aplicación del método hermenéutico condujo a una honda exploración de la novela *'Perder es cuestión de método'*, de Santiago Gamboa, en dos líneas fundamentales: la representación de las violencias y el periodismo, a través de las acciones –o inacciones- de sus personajes, y la primacía del lector, como eje articulador y activo de la ruta propuesta por los tres autores escogidos para la presente investigación: Paul Ricoeur (2009), Wolfgang Iser (2005) y Hans Robert Jauss (2013), para configurar el sentido de la obra.

Conocimos a Víctor Silanpa, el periodista investigador y protagonista, y su antagónico capitán de la Policía Aristófanes Moya. El primero, en una incesante actividad periodística y un afán por conocer la verdad de lo que ocurrió con Casiodoro Pereira Antúnez, el empalado encontrado en la Represa del Sisga, y, el otro, plácidamente acomodado en el sillón que le sirvió de 'trono' para contar su vida frente a los integrantes de la Asociación 'La última cena', mientras avanzaba una investigación que él, como servidor público, debió haber liderado.

Ellos dos trazaron las categorías de acción-inacción que permitieron evidenciar la representación de las violencias y el periodismo, las primeras relacionadas con asesinatos, secuestros, desapariciones, violencia de género, las diferentes formas que toma el lenguaje para generar violencia, y la corrupción política, la avaricia económica, la ignorancia, la inacción del Estado y de la justicia, y la indiferencia, como violencias en sí mismas y a la vez generadoras; además del problema del narcotráfico y guerrillas que subyacen en la novela. En el segundo, se develan prácticas periodísticas, estereotipos del periodista judicial, dilemas relacionados con la

ética, la pasión por la verdad, y el periodismo y su relación con la historia, en su denominador común: la memoria. También, el hecho del fracaso y la pérdida de la oportunidad de que se haga justicia en la sociedad planteada por Gamboa, que no es otra que la nuestra, y que sospechamos desde el mismo título de la novela: *'Perder es cuestión de método'*.

Estas interpretaciones no hubieran sido posibles sin el irrestricto aporte del lector-negociador, que estableció un diálogo constante con el texto, a la vez que tuvo la oportunidad de entablarlo con el autor. Así, se cumplió con la experiencia estética, aquella que determina las conjeturas, inferencias y suposiciones del lector reflexivo frente a la obra literaria, pero hubo, por supuesto, una mediación simbólica como se evidenció, a través del uso del lenguaje, de la interpretación de la muñeca de madera, fiel acompañante de Silanpa, o del cementerio como alegoría de una sociedad al margen. Entre línea y línea, en sus pliegues, se develaron las características de una sociedad colombiana en la década de los 80, en diferentes escenarios.

Esta re-descripción de la experiencia permitió evidenciar, además, a un lector inmerso en un contexto social, cultural, político y económico, y con unos códigos sociales determinados. Permitted demostrar la intersección del propio mundo del lector con el mundo del texto y de su autor.

La novela de Gamboa generó preguntas. Y las respuestas a esas preguntas, consignadas en este trabajo de investigación, surgieron de las actitudes emocionales de los lectores, la imaginación-innovación, y la experiencia existencial a través del símbolo. Lo que conduce a

señalar que serán otros lectores los que den otras respuestas a la obra de Gamboa, dependiendo de sus particulares efectos.

En ese sentido sería interesante ver cómo es leída la novela de Gamboa por lectores no periodistas, por lectores de esta generación del siglo XXI, o por lectores extranjeros, así como abordar la obra completa de Santiago Gamboa, para intentar encontrar en ellas otras tipificaciones culturales de la sociedad colombiana, si es del caso, y si continúa abordando la realidad del país de manera tenue.

Habría que preguntar, además, si es ‘motivador’ interactuar con el escritor e intercambiar miradas sobre su novela. La entrevista con el escritor condujo a sorpresas de lado y lado. Y nos aventuramos a conjeturar que esa es precisamente la mediación, de la que hablan los teóricos escogidos, que si bien en esta oportunidad fue evidente –tras conversar con Gamboa-, se da de todas maneras así no se tenga ese contacto tangencial. Es definitivo, que el lector ‘re-crea’, ‘re-escribe’ la obra literaria, convirtiéndola en otra cosa, a partir de su intervención, pero también todo autor condensa en su obra su propia realidad y experiencia.

Por último, hay que señalar que estas pautas de lectura –que ofrece el método hermenéutico y la aplicación de la triple mimesis- es un punto de arranque, de organización si se quiere, de los focos de atención suprema que debe tener el lector reflexivo, y que éste desarrollará a partir del hábito de la lectura.

Referencias

Aristóteles (2004). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.

Alape, A. (1985). *El Bogotazo. Memorias del olvido*. Bogotá, Círculo de Lectores.

Barthes, R. (2009). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del college de france*. México D.F.: Siglo XXI Editores

Centro de competencias en comunicación para América Latina. Doc. No. 2 FES-C3. Bogotá.

Eiroa, M. (2014). *Historia y periodismo: interrelaciones entre disciplinas*. En, *Historia y Comunicación Social*. Vol. 19. Número Especial de enero. pp. 253-264.

Galtung, J. (1989). *Teoría de conflictos*. Centro de Investigación por la paz. Madrid: Ed. Fundación Gernika Gogoratuz

Gamboa, S. (2003). *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Ed. Planeta.

Jauss, H. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Ed. Gredos S.A.

La relación entre los periodistas y sus fuentes. (2004) Fundación para la Libertad de Prensa (FLIP).

Martín, V. (1997). *Curso de Redacción. Teoría y práctica de la composición y el estilo*. XXVI Edición. Madrid: Ed. Paraninfo.

Martini, S. (2000). *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Enciclopedia Latinoamericana de sociocultura y comunicación. Bogotá: Ed. Norma.

_____ (2007). *Prensa gráfica, delito y sociedad*. En, *Relatos periodísticos del crimen*.

Medina, C. (2012). *Mafia y narcotráfico en Colombia Elementos para un estudio comparado*. Buenos Aires: Clacso.

Propp, V. (1985). *Morfología del cuento*. Ed. Fundamentos.

Queremos saber: Cómo y por qué la crisis del periodismo nos afecta a todos. Debate (2012).
Varios autores.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española (23.a ed.)*. Consultado en <http://www.rae.es>

Restrepo J., Aponte, D. (2009). *Guerra y violencias en Colombia: herramientas e interpretaciones*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana- Centro de Recursos para el Análisis de Contenidos (Cerac).

Rey, G. (2002) *Historia y Periodismo*. 21 de julio. El Tiempo. Recuperado de www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1376097

Reyes, A. (2009). *Guerreros y campesinos. El despojo de la tierra en Colombia*. Bogotá: Ed. Norma.

Reyes, G. (1996). *Periodismo de Investigación*. México: Ed. Trillas

Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y Narración .Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D.F.: Ed. Siglo XXI.

Rodríguez, P. (1994). *Periodismo de investigación: técnicas y estrategias*. Madrid: Ed. Paidós.

Saldarriaga, G. (2013). *La loma de los empalados y la tierra de nadie: frontera y guerra en la provincia de Antioquia 1540-1550*. Hist. Crit. No. 49, Bogotá, enero-abril, pp. 11-33.

Santoro, D. (2004). *Técnicas de investigación: métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Segnini, G. (2008). *Introducción al periodismo investigativo y al periodismo asistido por computadora*. Agenda de los Estados Unidos para el desarrollo internacional. Usaid. Guatemala. Recuperado de <http://portal.sat.gob.gt:8080/documentos/Periodismo.pdf>

Sepúlveda, L. (1994). *Nombre de Torero*. Barcelona: Ed. Tusquets

Vallejo, F. (1983). *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vanegas (2016). *Empalamiento y resistencia civil*. Recuperado de <http://www.elspectador.com/opinion/opinion/empalamiento-y-resistencia-civil-columna-632578>

Wolfgang, Iser. (2005). *Rutas de la interpretación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía General

Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Centro

Correa, C. *Periodista de novela*. Recuperado de

http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/G/g_literatura_julio24/g_literatura_julio24.asp

Cuesta, J. (1991). *Teoría Hermenéutica y Literatura*. Madrid: Visor.

Domínguez, F. (2001). *Teoría de las representaciones sociales: Apuntes*. En, *Nómadas*, revista crítica de ciencias sociales y jurídicas. *Nómadas* 3. Enero-junio 2001. Universidad Complutense de Madrid.

Gadamer, H. (1977). *Verdad y Método*. Tomo I. Salamanca: Editorial Sígueme.

_____ (1996). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.

_____ (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós

_____ (2002). *Acotaciones hermenéuticas*. Madrid: Trotta.

_____ (2004). *¿Qué debe saber el lector?* En *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.

_____ (2004). *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.

Gallegos, F. (2013). *Perder es cuestión de método*. Recuperado de

<http://ojoseco.cl/2013/01/perder-es-cuestion-de-metodo-de-santiago-gamboa/>

Gomis, L. (1991). *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.

Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.

Jauss, H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Editorial Taurus

Kayser, W. (1976) *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos.

Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*.

México: Fondo de Cultura Económica.

Ospina, C. (2010). *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo*. University of Kentucky Doctoral Dissertations. Paper 45.

Recuperado de http://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/45

Puerta, A. (2011). *El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época*. Volumen 9, No. 18, pp. 47-60. Enero-junio. 210 p. Medellín: Anagramas.

Quesada, C. *Hipertextualidad y parodia en Perder es cuestión de método*. Recuperado de

<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/quesadagomez.pdf>

Ricoeur, P. (1994). *Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica*. En PERUS, F.

(Comp). *Historia y literatura*. México: UAM. 222-261.

_____ (2005). *Del texto a la Acción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Salvador, L. (2010). *Perder es cuestión de método, de Santiago Gamboa*. Recuperado de <http://lecturaserrantes.blogspot.com/2010/02/perder-es-cuestion-de-metodo-de.html>

Szondi, P. (2006). *Introducción a la hermenéutica literaria*. Madrid: Editorial Abada.

Tobón, W. (2001). *La crónica roja en Bogotá*. En, Revista Historia Crítica. Universidad de Los Andes. Revista No. 21. Enero-junio de 2001. Recuperado de <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/215/view.php>

Vergara, M. (2008). *La naturaleza de las representaciones sociales*. En, Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, niñez y juventud. Universidad de Manizales.

Vinasco, Henry. (2008). *Perder es cuestión de método, entre el misterio, la crítica y el drama*. Visitas al patio. Vol. 1 No. 2.