

Los impostores de Santiago Gamboa:

El juego de la escritura

**Clemencia Ardila J. y grupo de Especialización
en Hermenéutica Literaria**

Eafit*

Primera versión recibida: 6 de julio de 2003;

versión final aceptada: 23 de noviembre de 2003. (Eds.)

***En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa—,
pero esa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo,
expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada
y encubierta, disfrazada de lo que no es***

Mario Vargas Llosa, *El arte de mentir*

Resumen: Este artículo desarrolla un análisis hermenéutico y semiótico de la novela *Los impostores* del escritor Santiago Gamboa, y parte del presupuesto de entenderla como novela policíaca. Se analiza en especial el papel del héroe, la acción del espía y la impostura.

Descriptor: Novela policíaca; *Los impostores*; Gamboa, Santiago; Pöppel, Hubert; La impostura.

Abstract: This article develops a hermeneutic and semiotic analysis of *los impostores*, a novel by Santiago Gamboa and bases its analysis in the understanding of the novel as detective novels. The special role of the hero, the action of the spy and the imposture are analyzed.

Key words: Detective novels; *Los impostores*; Gamboa, Santiago; Pöppel, Hubert; Imposture.

* Este texto es producto de un trabajo de investigación conjunto, realizado en el marco de la Especialización en Hermenéutica Literaria de la universidad Eafit, bajo la dirección de Clemencia Ardila, con la participación de: Elsa Efigenia Vásquez, Claudia Alzate, María del Carmen Rosero, Lucía Peláez, Juan Camilo Suárez, Patricia Escobar y Catalina Restrepo y la asesoría del profesor Eduardo Serrano O.

Las piezas sobre la mesa

La novela *Los impostores* de Santiago Gamboa puede sumarse a la no muy extensa lista de obras pertenecientes al género policíaco en la literatura colombiana.¹ Con una propuesta formal y semánticamente novedosa, este texto,² publicado en abril de 2002, reta al lector a participar no sólo, como es tradicional en este género, en el develamiento de un enigma, sino también en su construcción. Así, las acciones de los personajes, su discurrir, sus lecturas, sus relaciones —circunstanciales o esenciales—, se constituyen en forma simultánea en el proceso de resolución del misterio, a la par que contribuyen a la creación del mismo.

A esta intención quizá obedece la particular “arquitectura” de la novela cuya división en tres partes y un epílogo, supone también la alternancia y combinación de estilos discursivos —narraciones, cartas, diarios, testimonios orales y poemas—; la multiplicidad de voces enunciativas —narradores extra e intradieгéticos,³ actores unos, testigos otros—, la profusión de citas directas e indirectas de autores y obras de la literatura y del cine, y, en fin, de estrategias narrativas diversas que hacen de la novela un juego abductivo con abundancia de pistas y alternancias que pueden ser articuladas por el lector de distintas formas, tal como corresponde al género policíaco.

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

1 Un estudio atento del desarrollo de este género se encuentra en *La novela policíaca en Colombia* de Hubert Pöppel (2001).

2 No es esta la primera incursión del autor en el género policíaco: en 1997 publica *Perder es cuestión de método* acerca de la cual dice Pöppel que: “tiene prácticamente todo lo que necesita una buena novela negra” (2001, 296).

3 Los términos extra e intradieгéticos señalan, respectivamente, la participación o no del narrador en la historia narrada (Serrano, 1996, 45).

La intención de hacer de la novela el lugar de encuentro del juego investigativo y la reflexión literaria se evidencia desde los dos epígrafes que encabezan la novela, elementos paratextuales de la obra.⁴ Éstos son tomados de autores como Graham Greene⁵ (*Entrevistas*) y Witold Gombrowicz⁶ (*Ferdydurke*). Mención que cobrará una nueva dimensión semántica al comprobar que el primero es “uno de mis autores favoritos”⁷ (83), según palabras de Suárez Salcedo, el personaje periodista, quien, además, elige una de sus novelas, *El fin de la aventura*, como compañera de viaje. Gombrowicz, por su parte, se constituye en el ideal de escritura de otro personaje, Gisbert Klauss, filólogo, quien piensa que su diario podría tener ciertos rasgos similares: “Nunca antes lo había pensado, pero, supuso que un diario suyo acabaría por convertirse en bitácora de ideas, abstracciones y conceptos, al estilo del de Witold Gombrowicz” (49).

La cita de Greene hace alusión al tema de los espías y predica el carácter fortuito —por la guerra— de su experiencia en este oficio. No fue una elección libre, aunque no ajena a su carácter —gusto por “las atmósferas oscuras, el hastío...”—, tal cual le sucederá en la novela al periodista Suárez Salcedo: las circunstancias, su trabajo como periodista en una emisora francesa; la guerra, una ocurrida a principios del siglo XX, la de los Boxers; su “gusto”, por lo correcto, “Usted nos ayudará a cambio de nada, porque es lo correcto. Es lo que haría una persona buena” (155).

Por su parte, la cita de Gombrowicz tiene como tema la situación del llamado por él “escritor secundario”, aquel que es “copiador e imitador de los maestros”. Terminada la novela, el lector podrá identificar a Nelson Chouchén Otálora como un maestro entre los de su clase cuando se trata de emular a otros escri-

4 Para Genette, el texto establece una relación formal o semántica con sus epígrafes, títulos, subtítulos, etc, lo que da lugar a una de las modalidades de intratextualidad: la paratextualidad (Genette, 1989, 11).

5 Escritor inglés (1904-1992) autor, entre otras obras, de *El revés de la trama*, *El poder y la gloria*, *El fin de la aventura*. Se destaca su labor como periodista durante la segunda guerra mundial.

6 Witold Gombrowicz nace en Maloszycki (Polonia) en 1904. Algunas de sus primeras obras son la colección de cuentos *Memorias de la inmadurez* (1933); las novelas *Ferdydurke* (1937) y *Los Hechizados* (1939) y la obra de teatro *La princesa Ivona de Borgoña* (1938). La guerra le sorprende en Argentina y decide quedarse en este país. Allí colabora con Radio Free Europe y escribe buena parte de sus mejores obras, como la pieza teatral *El matrimonio* (1953) y las novelas *Trasatlántico* (1953), *Pornografía* (1960) y *Cosmos* (1965). En Polonia es víctima de la censura con que le distinguió el régimen, por esta razón tarda en ser un autor conocido en Occidente, que finalmente le reconoce con el prestigioso Premio Internacional de Editores en 1967 por *Cosmos* y con la candidatura al Premio Nobel de Literatura en 1968. Fallece en Francia en 1969.

7 Todas las citas de *Los impostores* serán tomadas de la edición de Seix-Barral, 2002.

tores como Borges, Cortázar o Rulfo; buen ejemplo de ello es el comienzo de su novela: "Vine a Pekín porque me dijeron que aquí vivió mi abuelo, un tal Hu Shou-Shen" (164).⁸

Las tres situaciones que, según Gombrowicz, llevan al oprobio y orfandad resultante de este hacer escritural tan particular, sintetizan la situación de Nelson quien viaja a Pekín en busca del tema de la obra maestra con la cual logrará el justo reconocimiento a su genio de novelista y, por supuesto, pasará a ser el centro de atención de editores y lectores. Plan que en palabras del personaje suena un poco más "simple":

Me voy a Pekín cholita, a buscar mis orígenes. ¡Llegó la hora de volver a las fuentes! Luego me voy a escribir una novela tan buena que se van a cagar los perros, y después, cuando ya sea famoso, vengo aquí, los mando a todos a la mierda y nos vamos tú y yo a vivir a París, ¿qué te parece mi idea, chola? (82).

Así los epígrafes ponen al lector sobre la pista de lo que posteriormente se revelará como el elemento formal y semánticamente nuclear de la novela: la "impostura";⁹ impostura en la estructura formal, impostura de los personajes, impostura de las voces narrativas e impostura hasta en la manera como se resuelve el enigma. La suma de todo esto, digámoslo de una vez, se resume en el ejercicio de la literatura, impostura de imposturas, reservado para impostores...

La estructura de la novela: Jaque Mate en tres movimientos

Primer movimiento

Comienza la novela y el lector se encuentra con diez capítulos nominados con una proposición, que, a manera de exordio, o bien predispone la atención del lector hacia una característica del personaje —"Un hombre escondido en un galpón"— o resume algunos elementos de la historia —"Algunos pormenores

8 La novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, inicia así: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo". A este tipo de relación intertextual por imitación nos referiremos posteriormente.

9 Impostor, así el uso del término pueda referir asuntos menos graves que el de la falsedad o el de atribuir palabras a alguien que no las dijo, —como en el caso del *belcanto*, en el cual los cantantes "impostan" la voz—, es un término que, al fin de cuentas, y sea que se utilice en cualquiera de sus acepciones, significa algo que es falso, que se dice de una manera que no corresponde a lo que es, o que está dicho pero por un autor diferente a quien se cita.

sobre la vida del Dr. Gisbert Klauss, filólogo, y de su búsqueda enloquecida”— o, última alternativa, anticipa algunos de los temas que se desarrollarán, como es el caso del capítulo 5: “Podrá no haber peruanos, pero siempre habrá poesía”.

Así, se establece en esta primera parte una estructura marcada por la alternancia de episodios que, desde una perspectiva temática, podría sintetizarse de la siguiente manera: tres capítulos (1º, 4º y 9º) en los que se exponen los antecedentes y motivos del “caso” a resolver a través de la voz de uno de sus personajes centrales, el sacerdote Régis; siete en los que se introduce, de un capítulo a otro, a los tres personajes-protagonistas, Suárez Salcedo, Gisbert Klauss y Nelson Chouchén, siguiendo una misma línea narrativa: nombre, profesión, vida pasada, motivos para viajar a Pekín y las circunstancias del mismo; a quién conoce, de qué conversa, qué lee, y sus expectativas frente a la nueva ciudad a la que se enfrentará; se cierra la primera parte, en el capítulo 10, con la narración del encuentro desprevenido de los tres personajes en un mismo espacio, el aeropuerto de Nanyuán, y a una misma hora, las 12.30 a.m, y así iniciar, como de paso, el juego de las coincidencias y confluencias entre unos y otros que marcará la segunda parte de la novela.

Hasta aquí nada haría pensar en “impostura” alguna, excepto si acorde con los cánones de la novela de espías,¹⁰ se analizan tres de sus características: la presencia de “un *superhéroe* que asume la *tarea de salir al mundo* (apertura) para *combatir* (action) *la amenaza*”¹¹ (Pöppel, 2001, 222).

Estos rasgos son objeto de transformación¹² por parte del autor, quien a cambio de un superhéroe presenta tres personajes comunes y corrientes cuyas profesiones, periodista el uno, profesores de filología y literatura los otros dos, no tienen nada que ver con las habilidades del héroe policiaco y, sin embargo, un poco a su pesar, deben actuar como impostores de sí mismos, por cuanto resultan, dentro de la trama, oficiando el papel de “espías” para ir tras las huellas de un antiguo manuscrito chino. Situación que confirma el narrador cuando en el epílogo dice: “Esta es, pues, la historia de los tres impostores” (349).

10 La obra establece una relación hipertextual, es decir, una “relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario” con la novela de espías, variante del género policiaco, que sería aquí el hipotexto, cuyos rasgos formales y/o semánticos operan como paradigma a seguir por el hipertexto, en este caso, *Los impostores*.

11 Las cursivas son nuestras.

12 Según Genette (1989) en una relación hipertextual la relación entre un texto y otro puede hacerse por transformación o por imitación de uno o varios de sus elementos formales y semánticos. En la novela que nos ocupa, hablaríamos de una transformación de elementos formales.

De acuerdo a la segunda y tercera características, el héroe de este tipo de novelas siempre se traslada a un lugar lejano de su país, generalmente del occidente hacia el oriente, con el fin de combatir un peligro que amenaza con desestabilizar un orden de cosas. Situación cierta en parte en la novela, puesto que los tres personajes viajan respectivamente desde Francia, Estados Unidos y Alemania hacia Pekín, pero su objetivo es otro: Suárez Salcedo, debe realizar por orden de sus jefes un reportaje sobre la religión cristiana en China, Nelson Chouchén quiere, aparentemente, recuperar la historia familiar y escribir una novela, pero en realidad necesita huir del oprobio y humillación que la sanción impuesta por la universidad en la que trabaja le ha causado y, por último, Gisbert Klauss, desea experimentar y vivir lo que tantas veces, como sinólogo, ha leído en diarios y biografías sobre China. Así, ninguno de los tres tiene la intención de buscar el manuscrito que amenaza con desestabilizar la convivencia de diferentes religiones en la cultura china.

De esta forma se han transformado algunos motivos de la trama detectivesca, pero no así la estructura esquemática propia del género de espías ya que los diez capítulos de esta primera parte cumplen con la función, señalada en las características, de “apertura” de la historia, y, como tal, plantean las circunstancias y antecedentes generales de los “héroes” encargados de combatir la amenaza.

Segundo movimiento

Estilísticamente la segunda parte rompe con la primera al suprimir su división por capítulos y establecer una serie de acápites indicados por un cambio en la voz narrativa y un espacio en blanco entre ellos. Sin embargo, se continúa con la alternancia propuesta en la primera parte: Gisbert Klauss, Nelson Chouchén, Otálora y Suárez Salcedo; así, los episodios, al tiempo que conservan la identidad del personaje, se van entrelazando cual una serie de círculos que se tocan a través de los encuentros casuales o referencias de unos con otros.

Acorde con la estructura narrativa propia del género, la historia debe continuar con la narración de todas las acciones realizadas por parte del agente-espía para “combatir (*action*) la amenaza de un poder individual o colectivo normalmente ya identificado (narración de una historia)” (Pöppel, 2001, 222). Rasgos que nuevamente serán objeto de impostura y por tanto de transformación, puesto que los personajes desarrollan actividades afines con los motivos de su viaje y no con la intención de solucionar el “caso”. Pero igual, así sea de manera accidental y casi sin darse cuenta, resultan haciendo de espías e

involucrados en la búsqueda de un manuscrito cuyos orígenes se remontan a un suceso histórico,¹³ la guerra de los Boxer (1900-1901) que funge en la trama como aquel elemento en el que se afianza y sustenta la importancia del poder religioso que amenaza con desestabilizar el orden actual, ya que la restitución de tal secta en el poder podría significar la expulsión de los cristianos y comunidades religiosas extranjeras con sus consecuentes implicaciones religiosas, económicas y culturales.

Esta particular composición y organización de la historia lleva, poco a poco, al lector a comprender que ya no se trata de tres historias acerca de tres personajes, sino de una sola cuyo núcleo diegético es, de manera indirecta, un manuscrito: *leit motiv* clásico del género para generar la autorreflexividad¹⁴ y rasgo propio de este tipo de novelas con el cual se busca que la verosimilitud de la historia sea mayor.

Nuevamente la novela hace que este rasgo y el motivo del manuscrito sean "otros" dentro de la trama novelesca: están presentes algunas estrategias comunes al género pero, a través de ellas, la autorreflexividad se transforma en una reflexión desde la literatura acerca de la literatura misma, y se instaura la metaliteratura como tópico temático y semántico nuclear en la novela. La primera función puede ejemplificarse con las continuas acotaciones sobre el accionar como espía de Suárez Salcedo y Gisber Klauss; las referencias a personajes y hechos de la ficción literaria y del cine, y la relación particular con la lectura y la escritura de cada uno de los personajes, cuyas actividades reclaman un ejercicio continuo de éstas en diversas formas: Suárez Salcedo, reportajes y crónicas; Klauss, artículos de crítica literaria e investigaciones y Nelson Chouchén, "*papers*" para los congresos y creación literaria —narrativa y poesía—.

Si a ello agregamos que el motivo que da lugar tanto a la escritura de la novela como al "caso" que se desarrolla en ella es un manuscrito,¹⁵ el de *Un*

13 Esta segunda parte de la novela narra a través de las conversaciones entre Klauss y el librero Chen Biao la historia de China en varios periodos: primero, de 1839 a 1842 cuando se desarrolla la llamada guerra del opio en la que el país es humillado por Gran Bretaña y Francia; segundo, la "revolución de los Bóxers", levantamiento religioso en el que se trata de expulsar a los católicos del país; tercero, desde el inicio de la revolución nacional en 1912 con la caída del imperio hasta su consolidación en 1949 como República Popular de China y, por último, su situación actual, a finales del siglo XX, tiempo en el que se sitúa la trama novelesca, en la que se proyecta como una potencia mundial por sus avances en materia económica y cultural.

14 Así lo afirma Pöppel: "La historia de la novela policíaca ha desarrollado desde sus comienzos una gran variedad de marcadores para lograr esa autorreflexividad y casi todos giran alrededor del tema de la escritura" (2001, 9).

15 Entre estos dos manuscritos es posible establecer también un nexo semántico relacionado con el nivel narrativo del texto, a saber: el título completo de la obra del poeta chino, como lo anota

hombre escondido en un galpón II y III (capítulos 1, 4 y 9 de la novela) y el único ejemplar de la obra del poeta chino Wang Mian, *Lejanas transparencias del aire*, tendremos que afirmar que la autorreflexividad pasa de ser un simple recurso narrativo a constituirse en una de las vertientes temáticas de la novela para, a través de ella, cumplir ese otro objetivo que tiene la novela policíaca contemporánea: hacer de los sucesos narrados un medio para tratar otros aspectos “crítica social, discusiones políticas, reconstrucción de la historia, búsqueda de identidad cultural, feminismo o reflexiones metaficciones” (Pöppel, 2001, 17), en este caso, reflexiones metaliterarias, relacionadas todas ellas con las intenciones creativas y escriturales de los diferentes personajes, como posteriormente se verá.

Tercer movimiento

Las acciones de los personajes, quienes poco a poco han ido tomando posición en torno al manuscrito, dan paso ahora al final del juego, cuya narración conserva los mismos rasgos de estilo de la segunda parte, con una única variación consistente en la focalización de sólo aquellos personajes que permanecen en la escena de los sucesos y no han pasado aún a hacer parte del enigma a resolver. Por ello, al iniciar la tercera parte, se elimina la secuencia narrativa correspondiente a Klauss, quien ha sido secuestrado al finalizar la segunda, y es ya objeto de búsqueda por parte de los demás actores quienes enunciarán una serie de hipótesis sobre su localización y la del manuscrito.

Este mismo esquema de narración se va intercalando hasta el quinto apartado, en el cual se narra el encuentro de los personajes y estos se hacen conscientes de su relación en torno al manuscrito. Es, por tanto, el de mayor acción, tensión y drama en la obra ya que representa el final de la búsqueda, aunque no se resuelve el destino final del manuscrito: queda aún por saber si, como supone

el profesor Klauss es *Lejanas transparencias del aire: de todo lo que vi y no pude contar*.

Nótese que aquí se da una variante, en relación con el manuscrito elaborado por Régis, pues es éste quien, en el epílogo, dice *veo*, refiriéndose a la capacidad que tiene de conocer la historia presente y pasada de los tres impostores. Aún más: a diferencia de la última parte del subtítulo que define al manuscrito chino (*de todo lo que vi y no pude contar*), Régis puede contar, o al menos eso nos hace creer el escritor: “Esta historia es lo único que tengo, y ahora que ya la conté puedo desaparecer”. Así, los dos manuscritos de los cuales se habla en la novela están ligados. *Lejanas transparencias del aire* y *Un hombre escondido en un galpón*, son, uno el pretexto que da vida a la novela y el otro, la concreción de la misma. El uno le insufla vida, el otro la materializa, le da forma.

el lector y como lo ratifica la entrega que de él le hace el sacerdote, termina en posesión de Suárez Salcedo. Esta tercera parte constituye la solución del caso en el que nuevamente la impostura desempeña un papel fundamental toda vez que, a pesar de ratificarse la estructura narrativa propia del género mediante la solución del caso, o lo que es lo mismo de la eliminación del antagonista y por ende de la amenaza inicial, tal hecho tiene como núcleo semántico la falsedad, ya que el manuscrito será objeto de copia y duplicación por parte de un experto y dejará de ser uno y único en el mundo. La transformación no será en este caso de un aspecto formal, sino semántico y directamente relacionada con el carácter de sus personajes.

Los personajes

De escritores y de espías

Para determinar el prototipo de personajes que caracterizan a la novela policíaca, Thomas Narcejac establece dos leyes, a saber:

- El héroe de la aventura no solamente debe ser simpático, sino también imponerse al lector de tal forma que éste delegue en él la tarea de pensar.
- Es preciso que los enigmas propuestos al detective sean al mismo tiempo difíciles pruebas de su capacidad (1981, 70).

Si se analizan los personajes de la novela según éstos parámetros, debe aceptarse que ninguno los cumple ya que, pese a suscitar simpatía en el lector, ni Suárez Salcedo ni Chouchén ni Klauss ejercen la tarea de pensar un problema determinado, que, en el caso de un texto de espionaje, consistiría en la resolución de un enigma. Por el contrario, los personajes se muestran como “llevados” de la mano por los acontecimientos; tras un manuscrito, sí, pero sin seguir conscientemente los indicios que se les ofrece para su supuesta búsqueda.

Suárez Salcedo, por ejemplo, va tras la figura de Zheng —personaje secundario que sí ostenta el calificativo y las acciones de espía— quien piensa por él y le indica los pasos que debe seguir. Chouchén, por su parte, se deja llevar por las reminiscencias de un histórico pasado revolucionario, que, en boca del líder de la secta le suena a fama, reconocimiento, engrandecimiento propio. ¿Encontrar el manuscrito es fundamental para el resurgimiento de la secta de los Bóxers? Sí, pero no es el interés primordial de Chouchén, y por lo tanto no pondrá empeño en tal búsqueda: llegará a él, al igual que Klauss, en contra de su voluntad de “espía”. En cuanto a este último, si bien es el personaje más dotado

cognitivamente para enfrentarse a una exhaustiva investigación, su interés por el manuscrito no está directamente relacionado con hallarlo, sino más bien por encontrar una vinculación de carácter académico con las obras completas de su autor, Wang Mian. Así entonces, no hay enigma por resolver, pues pese a que el manuscrito está perdido, los personajes que fungirían como espías e investigadores, no tienen dentro de sus motivaciones inmediatas el desentrañamiento de su pérdida, ni su consecución como punto focal de interés.

Si los personajes de *Los impostores*, leyéndolos en clave de texto policíaco, no se acomodan a estas leyes, ¿qué otra posibilidad de lectura nos ofrecen? La meta-literatura y la auto-reflexividad sobre el oficio del escritor: los tres personajes desean ser escritores, pero es particularmente en Nelson Chouchén en quien este deseo adquiere matices semánticos y formales dignos de ser estudiados.

Nelson Chouchén o la impostura del escritor

El profesor universitario y escritor Nelson Chouchén Otálora permite explorar un nivel de significación insinuado desde el segundo de los epígrafes: la literatura. Nivel meta-literario, puesto en escena en el texto desde la óptica ambiciosa de este impostor peruano.

Frente a la concepción del creador consagrado que persigue fines puramente estéticos, Chouchén surge como un escritor práctico al que, además, domina la ambición del éxito literario. Inconforme con sus logros académicos, alimenta la esperanza de convertirse en un autor reconocido mundialmente. Ese querer ser, sirve de acicate al espíritu fabulador que encarna. Poco le basta para transportarse a un mundo de ensueño en el que se codea con las grandes figuras del *boom* latinoamericano y la literatura mundial: celebrar los chascarrillos que Céline y José Eustasio Rivera hacen de Chateaubriand, jugar a los dados con Dostoievsky y Faulkner en la habitación de Mallarmé al calor de unos tragos de whisky o asistir a una discusión entre Lezama Lima y Tertuliano son algunas de sus posibilidades.

La cómoda posición que ocupa en la academia norteamericana, le confiere el poder suficiente para manipular e intrigar en este campo, asegurando sus ventajas y posicionando, de paso, una discreta —casi anónima— producción literaria. Nelson trafica con el poder de la universidad, manipula a sus colegas, lleva una estricta contabilidad de los “favores” y engaña a su mujer. Vino al mundo a tomar posesión de los mejores bienes y todos los medios son válidos

para lograrlo. La literatura, claro está, no es la excepción. Más aún, el éxito literario, pasar a la historia de las letras, justifica cualquier sacrificio, cualquier medio: “lo demás son minucias” (148), como él mismo lo expresa. Pero a pesar de contar con una obra variada y un puesto en la universidad, la fama no llega. Es, siguiendo el epigrafe de Gombrowicz, un escritor secundario que se niega a aceptar ese destino. De allí su paradójica relación con la realidad: condena todo aquello que no reconoce su talento y apariencia. Saborea anticipadamente el logro de cada uno de los premios literarios en que participa; “Nelson se bebía la botella a pico, soñando con las palabras que debía decir a la prensa, puliendo un discurso que sabía de memoria” (62), pero condena el espíritu mercantil de las editoriales que rechazan sus obras: “Lo que sí atesoraba, con el secreto deseo de sacarlas a la luz cuando fuera famoso, y para herir con el mismo cuchillo, eran las cartas de rechazo que la totalidad de las editoriales españolas — y algunas latinoamericanas —, le habían enviado por cada uno de sus libros” (62). Desprecia la academia, “odiaba la academia literaria a la que él mismo pertenecía” (57), pero se complace al saber que un profesor alemán conservará un ejemplar de su última novela: “Mañana se la traigo — dijo Nelson —, será un honor ser leído por un profesor de tanto prestigio” (149).

La “poética” de Nelson, las características de su estilo literario no son ajenas a los rasgos descritos. Para nadie parece ser más cierto aquello de que no existe el Adán literario, que bajo el sol de las letras no hay nada nuevo. La originalidad no es importante, a menos que se entienda por tal el uso particular de los materiales comunes. La práctica musa de Chouchén no para mientes a la similitud, el parafraseo o el eco de una obra ya escrita: “Vine a conquistar América y América me conquistó”, decía Nelson en uno de sus poemas, parafraseando, y casi rayando el plagio, un verso del poeta William Ospina que dice: “Yo vine a la conquista de la selva, y la selva me ha conquistado” (65).

Si en los textos de Nelson resuenan las palabras de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo o cualquier otro, ello no es preocupante, pues él “no se fijaba en esas minucias” (65), que sólo le suscitan reflexiones del siguiente tenor: “Estas palabras le sonaban, pero supuso que si ya estaban en otro poema sería de modo distinto” (99) o simplemente, al notar la similitud con un escritor determinado, por ejemplo Rulfo, dice: “qué importa, se dijo, ¿quién es dueño de las palabras?” (102). Tales son las condiciones que regirán la escritura de la gran obra proyectada por Nelson y el lector será testigo de la aplicación de este método creativo a la composición de la novela *El Oriente es rojo* que en los presupuestos de su autor alcanza la gloria del premio Nobel.

De la actuación de Chouchén como escritor en acción, es decir, en pleno proceso creativo y en ejercicio de su quehacer literario, es posible extraer la consideración de la literatura como impostura: la creación literaria es un fingimiento verosímil, una ficción que, al igual que Nelson, hace parecer y presenta una posibilidad de la existencia de manera creíble, valiéndose de diversas herramientas, no importa cuáles. Por esta razón no es relevante el desenlace de la historia en este nivel, puesto que el lector ha conocido y ponderado las capacidades de Nelson, y con ello puede concluir que el escritor es, como este personaje que lo representa, un impostor, un manipulador de las condiciones que determinan la realidad presentada en el texto.

Tenemos pues que, en la novela, se representa la elaboración de un texto ficcional por parte de un personaje cuyas posibilidades se extienden incluso a la transgresión y al manejo especial de la estructura narrativa y sus diferentes instancias, como efectivamente sucede en *Los impostores*. Es una suerte de “puesta en abismo” del proceso creativo de un escritor, que involucra valoraciones y conocimientos del autor primero, Santiago Gamboa.

Así, Nelson Chouchén Otálora abre las puertas de su edificio letrado a Santiago Gamboa, nuevo inquilino de esta ensoñación en la que es posible el trato familiar con los grandes autores: “Salud, Santiago” respondería Faulkner con sorna a un inoportuno brindis.

Las voces de la novela

La presencia de diferentes voces que hablan desde diversos estratos de la narración y la multiplicidad de formas de escritura son dos de los recursos utilizados por el autor para hacer de esta novela el lugar de encuentro de igual número de visiones y versiones acerca de los hechos; lograr que ninguno de los personajes se adelante a otro y pueda descifrar antes que los demás el misterio que rodea la búsqueda del manuscrito, y, por último, para que esta particular organización discursiva tenga como efecto que tanto destinatario como personajes se involucren en el juego de la obra hasta el final.

Son tres los narradores, dos de ellos actores del relato, Regis y Suárez Salcedo, y un tercero externo y de carácter anónimo. A ellos les corresponde en su orden relatar, a los dos primeros su propia historia al tercero, la de Nelson Chouchén y la de Gisbert Klauss, personaje este último al que en ocasiones se le cede la palabra a través de la reproducción de su diario-fónico, estableciéndose un subnivel narracional similar al que se presenta cuando el narrador ex-

terno reproduce las cartas del abuelo y del tío de Nelson como un documento que da testimonio directo de lo sucedido años atrás.

Tales narradores pueden ser clasificados según su participación en la historia y su estratificación discursiva, como lo muestran los esquemas 1 y 2. El sacerdote Regis Cerard, cuya voz inicia el relato en el primer capítulo y lo finaliza en el epílogo, forma parte del enigma mismo de la obra, dadas las contradicciones entre su labor de escribano, anotada al iniciar la novela y su carácter omnipresente puntualizado por él mismo como cierre de la obra.

Este personaje se presenta a sí mismo como un "un simple escribano" (11), es decir, como aquel que "por Oficio Público estaba autorizado para dar fe de las escrituras y demás actos que pasaban por sus manos", según anota el Diccionario de la Real Academia Española. En el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición y en general en el siglo XVI le correspondía hacer de testigo y veedor y como tal debía tomar nota en los procesos de las confesiones de los reos, y las penas que se imponían. Posteriormente, en los siglos XVII y XVIII, en el Real Consejo de Indias hacen de secretarios y son los llamados a dar fe de los documentos y de los actos realizados por los particulares y por los ministros de la iglesia.

En la novela estas funciones se traducen en ser el encargado de narrar una historia, que es "en realidad, ajena. Quiero decir que lo importante, lo que justifica que esto se escriba, no me sucedió a mí, aunque tampoco diré que mi participación fue del todo irrelevante" (11). Afirmación que lleva al lector a pensar que representará ese papel, otrora asignado al escribano, de ser testigo de una serie de actos realizados por otros, de quienes, como narrador-escribano, será sólo un amanuense: "Pero basta ya de hablar de mí. Vamos a la historia, que es larga y no admite espera. Es hora de escuchar al primero de los personajes" (14).

Pero tal papel de testigo se desvirtúa en el epílogo de la novela cuando el personaje, a pesar de permanecer encerrado en un galpón durante todo el desarrollo de la historia y de perder la vida, se erige a sí mismo como un narrador-observador omnisciente que ha podido ver todo lo sucedido: "No puedo decir, como quisiera, desde donde narro todo esto, ni por qué sé tantos detalles. Diré sólo una cosa sencilla: veo" (349). Regis es otro "impostor", pues atestigua escribir sobre acontecimientos de los que sólo conoce una parte, hecho que se ratifica al seguir la pista del tiempo de la narración y el tiempo de la historia, y verificar que la enunciación donde se dice conocer todo lo sucedido, antecede a la historia misma por lo cual es válido preguntarse ¿cómo, si estaba escondi-

do, puede saber toda la historia? O, en otros términos, como lo hace el personaje en el primer capítulo, “¿Se podrá reflexionar desde la muerte?” (12), hecho que luego ocurrirá y por el cual no puede ser testigo del final de los personajes y del destino del manuscrito sagrado. ¿Será que el autor para continuar con el juego del enigma sugiere un verdadero narrador que sí vivió la historia? Y en términos del juego de la escritura, acaso hay una propuesta implícita: la literatura, como ficción, se ficciona a sí misma, conteniéndose, de la misma manera que la vida se doblega, en el arte, a las pasiones que entre una y otro se conceden. Como respuesta a esta inquietud Eduardo Serrano¹⁶ anota:

Hay una contradicción entre dicho observador omnisciente y el observador restringido a causa de su encierro en el galpón. Indudablemente, el saber total exhibido por el primero no puede provenir del segundo. ¿De dónde proviene, entonces? Del enunciador. Es éste, en efecto, quien ha dotado a Régis de dos competencias cognitivas diferentes: una, la restringida, es propia de un narrador paradiegético con focalización actorial; otra, la total, es propia de un narrador heterodiegético con focalización narratorial.

Es este el enigma referido a los narradores, aspecto que al ser analizado se revela como otra más de las imposturas presentes en la novela; como otra estrategia narrativa y composicional cuyos efectos resuenan al momento del lector participar en ese juego de la escritura y del sentido al que la historia lo convoca a través del entramado discursivo en el que quien enuncia parece hacer las veces de “mensajero” del autor y, a su vez, éste delega en los actores la labor de transmitir sus experiencias y pensamientos, poco a poco y alternativamente, para que narratorio y lector aten cabos y construyan la historia.

Acerca de la multiplicidad de formas de escritura, éstas se encuentran directamente relacionadas con la personalidad y oficio de los personajes. Así, Suárez Salcedo sigue haciendo las veces de periodista y, como tal, sus intervenciones contienen detalles precisos y sintéticos de todo lo que observa, acompañado, casi siempre, de un breve análisis; además organiza su discurso a manera de una crónica periodística en la que se da cuenta de una serie de hechos “reales”. “Me llamo Suárez Salcedo. Mi nombre de pila no importa; o mejor, me da un poco de vergüenza, así que por ahora prefiero no decirlo. Luego si me siento en confianza” (15).

16 El profesor Eduardo Serrano O. sirvió como asesor de este trabajo en el análisis del nivel narracional; entre muchos otros de sus valiosos aportes, nos permitimos citar éste. Acerca de sus trabajos puede consultarse su página web: <http://www.geocities.com/semiotico>.

Los acápites y capítulos referidos a Gisbert Klauss se destacan por una escritura pulida, académica, precisa y ordenada. Es este el lugar donde se plantean las hipótesis más estructuradas y plausibles para resolver el caso del manuscrito debido al respaldo teórico en que las fundamenta el personaje. Al igual que en Nelson la intertextualidad está presente en su escritura, pero a diferencia de éste, ésta es no sólo erudita, sino también realizada de una manera más profesional, acusando el autor y texto de las cuales las extracta. Sus conocimientos de varios idiomas como el francés, el inglés, el chino y un poco de español, y de la historia y la cultura china, son fuente de información importante para el lector.

Su relación con la escritura está mediada por su deseo de hacer un diario, hecho para lo cual utiliza la grabadora para no dejar a su memoria la tarea de recordar cada una de sus experiencias en Pekín, y con ello se establece otra forma singular de hacer literatura. Además, por contraposición a los otros personajes quienes afanosamente tratan de ser escritores, la creación de un poema, surge en él sin proponérselo: "Ahí va el que tanto extraña Pekín,/ el que tanto la conoce y quiere./ Ahí va el que cada día,/ donde quiera que esté,/ se pregunta si habrá niebla en Beihai./ o si llueve y no se ven los sauces./..." (242).

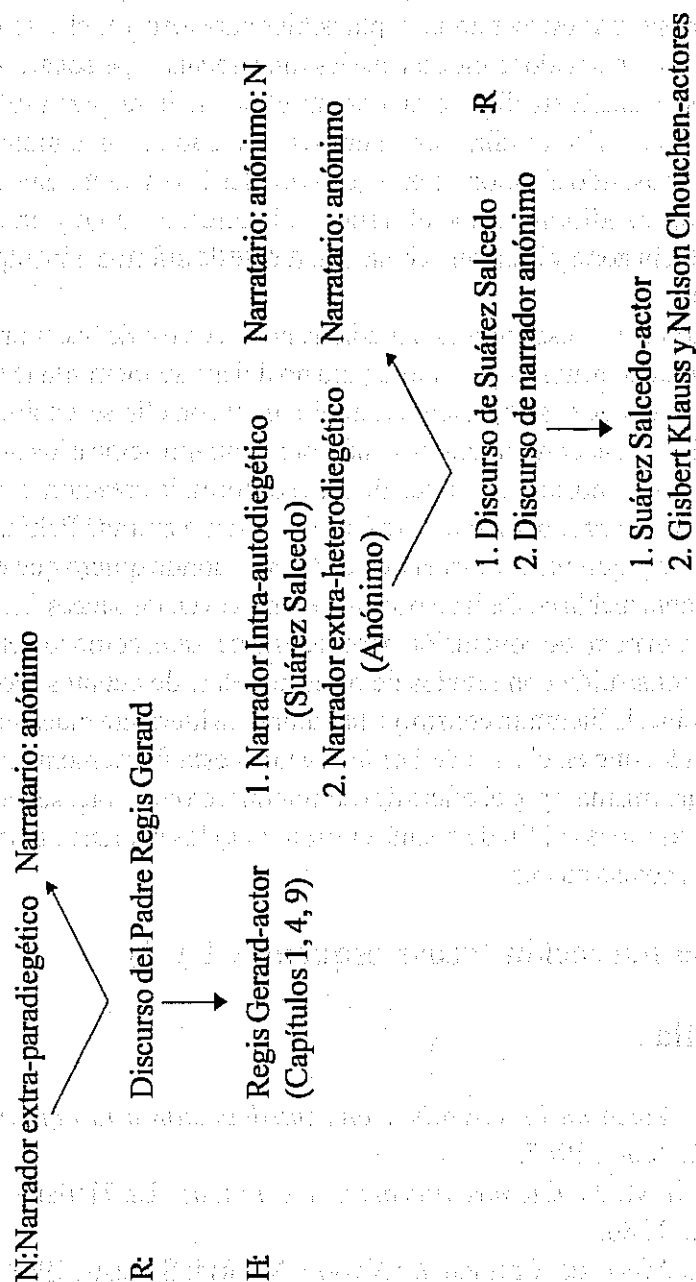
Cita que a manera de conclusión permite afirmar que, como lo demuestra esta novela construida con retazos de otras novelas, de cuentos, poemas y películas de cine, la literatura construye literatura. La literatura muestra una visión del mundo, que en el caso de *Los impostores* está fuertemente marcada por la literatura misma y por el oficio de escribir que, en esta obra, se traduce en un juego cuyas piezas al fin de cuentas terminan todas haciendo parte de un manuscrito: la novela misma.

Nivel de la narración (véase esquemas 1 y 2)

Bibliografía

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Bajtín, Mijail M. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Bobes Naves, María del Carmen. *La Novela*. Madrid: Síntesis, 1998.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 10ª ed. Bogotá: Labor, 1994.
- Chavalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. 5ª ed. Barcelona: Herder, 1995.

Esquema 1. Primera parte de la novela



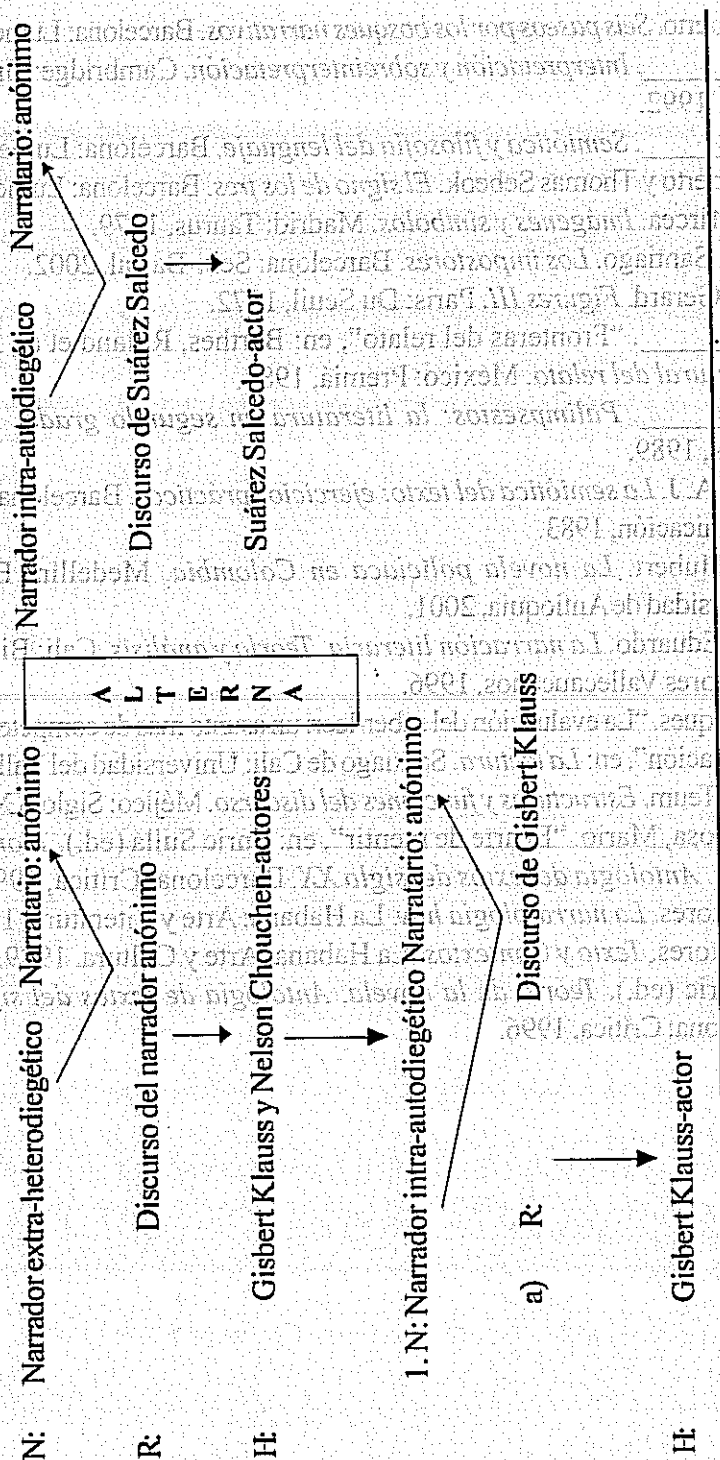
Los prefijos señalan respectivamente:

extra e intra: la participación o no en la historia como actores

homo y hétero : identidad y alteridad de los sujetos que asumen los roles de narrador y de actor

auto y para: la participación como protagonistas o testigos en la historia narrada

Esquema 2. Segunda y tercera parte de la novela



- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1997.
- _____. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: University Press, 1992.
- _____. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Eco, Umberto y Thomas Sebeok. *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1979.
- Gamboa, Santiago. *Los impostores*. Barcelona: Seix-Barral, 2002.
- Genette, Gerard. *Figures III*. Paris: Du Seuil, 1972.
- _____. "Fronteras del relato", en: Barthes, Roland et al; *Análisis estructural del relato*. México: Premiá, 1988.
- _____. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Greimas, A. J. *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1983.
- Pöppel, Hubert. *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- Serrano, Eduardo. *La narración literaria. Teoría y análisis*. Cali: Biblioteca de Autores Vallecaucanos, 1996.
- Tardif, Jacques. "La evaluación del saber-leer: un asunto más de competencia que de actuación", en: *La lectura*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 1997.
- Van Dijk, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*. Méjico: Siglo XXI, 1989.
- Vargas Llosa, Mario. "El arte de mentir", en: Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Varios autores. *La narratología hoy*. La Habana: Arte y Literatura, 1989.
- Varios autores. *Texto y Contextos*. La Habana: Arte y Cultura, 1989.
- Sullá, Enric (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996.