

Del detective al figón: el policial costumbrista en Colombia

Héctor Hoyos*
Stanford University

Recibido: 06/04/2009 Aceptado: 09/05/2009

Resumen: El presente artículo presenta los lineamientos generales para una teoría del "policial costumbrista" colombiano a partir de *Perder es cuestión de método* (1997) de Santiago Gamboa. Tras un estudio de la transformación de las convenciones del género negro y su fusión con elementos de un cuadro de costumbres, se propone un modelo para elucidar la relación entre el texto literario y el imaginario del crimen en Colombia. Así, se interpreta el motivo de la pérdida en tanto alegoría nacional y se lo compara con casos similares en América Latina. Finalmente, se analiza el papel de los medios de comunicación y del fútbol dentro de la obra y se sugieren líneas de investigación con respecto a otras narrativas contemporáneas.

Palabra clave: Costumbrismo, literatura policial, Santiago Gamboa, narcotráfico, fútbol, literatura colombiana de los 90.

* Ph. D. en literatura de la Cornell University, profesor asistente en el Department of Iberian and Latin American Cultures, Stanford University. Contacto: hhoyos@stanford.edu

The detective turned Snoop: *Costumbrista* Detective Fiction in Colombia

Abstract: this paper presents the general guidelines of a theory about *costumbrista* detective fiction in Colombia based on Santiago Gamboa's work *Perder es cuestión de método* (1997). It studies the ways in which the novel transforms the conventions of noir by articulating them with elements from a *cuadro de costumbres*. It claims that the cultural relevance of such a transformation lies in its contributions to a better understanding of the relationship between literary texts and the imaginary of crime in Colombia. It interprets the motif of loss in the work as a national allegory, and compares it with similar cases in Latin America. It analyzes the role of media and soccer in the novel, and suggests further lines of research in regard to other contemporary works.

Key words: "Costumbrismo", crime fiction, Santiago Gamboa, drug traffic, soccer, Colombian literature of the 90s.

1. Introducción

En *La novela policiaca en Colombia* (2001), un punto de referencia indispensable para los estudiosos del género, Hubert Pöppel sugiere abordar a *Perder es cuestión de método* de Santiago Gamboa (1997, en adelante *PCM*) con relación a la pregunta de cómo se transforman los esquemas y propuestas del policial al contexto colombiano (259). Este artículo acoge dicho proyecto. Más específicamente, busca ahondar en la comprensión de la novela, proponer una serie de argumentos sobre la relevancia cultural de dicha transformación y formular una interpretación sobre el motivo de la pérdida, eje central de la obra. Su principal aporte consiste en conceptualizar a *PCM* en tanto exponente de lo que se dará en llamar "el policial costumbrista colombiano", aproximación que permitirá, a su vez, sugerir nuevas maneras de abordar la relación entre el texto literario y los imaginarios del crimen en Colombia.

2. Estampas del crimen

La novela inicia con el descubrimiento de un empalado a las orillas de la represa del Sisga, a las afueras de Bogotá, el 16 de octubre de 1989. Víctor Silanpa, el protagonista, llega a la escena del crimen en busca de una primicia. Trabaja como reportero para un periódico y ocasionalmente como detective privado, labor que consiste en sorprender a maridos infieles en los moteles de la ciudad, in fraganti, para luego sobornarlos. Silanpa se obsesiona con el caso del empalado, razón por la cual lo abandona Mónica, su novia; en un círculo vicioso, su despecho y soledad lo hacen

interesarse más aun por el enigma. De manera paralela, se presenta la historia del ascenso al poder del capitán Aristófanes Moya, un glotón boyacense que se dispone a abandonar la fuerza pública y a adelgazar. Moya espera en una estación de policía a que el periodista resuelva el caso, y a cambio le ofrece informaciones parciales y envía agentes para que lo respalden en un par de oportunidades. Una tercera historia paralela es la del concejal corrupto Marco Tulio Esquilache y su sobrino, el abogado Emilio Barragán. Esquilache ha prometido otorgarle el usufructo de las tierras en donde se ha encontrado el empalado a un consorcio de constructores, GranCapital. Las escrituras de los terrenos se han perdido, y sin ellas no es posible hacer negocio alguno. Barragán las busca, según se va sabiendo para negociar por debajo de la mesa con el constructor rival, un poderoso maleante llamado Ángel Vargas Vicuña. También están detrás de las escrituras los Hijos del Sol, una comunidad de naturistas que tiene su sede en los terrenos en disputa, y Heliodoro Tiflis, un esmeraldero mafioso que viene siendo un par opuesto de Moya. Poco a poco van entrando a escena todos los personajes y, conducidos por la investigación de Silanpa y su asistente Emir Estupiñán, los lectores van atando cabos. Al final, se resuelve el cuádruple interrogante de quién era el empalado, quién lo mató, quién lo puso allí y por qué.

Como puede apreciarse ya a partir de este resumen, *PCM* no es una novela detectivesca tradicional. Para serlo no le hacen falta elementos del género, pero sí le sobran. Mientras que la economía de medios es una característica esencial del policial, en *PCM* se da una sobreabundancia de recursos de todo tipo. Así, en la larga autobiografía gastronómica de Moya, entrecruzada con su iniciación a la vida castrense, encontramos elementos de un cuadro de costumbres: "La fritanga es uno de los alimentos más nobles, castizos y colombianos, pero digamos, sin ánimo de ofender a la patria, que es un veneno para la circulación y el colesterol" (57). Posiblemente, momentos como éste llevaron a Pöppel a señalar que la obra "exagera un poco el aspecto de la contextualización", como también sucedería en *La modelo asesinada* (1999) de Óscar Collazos, si bien de modo "mucho más equilibrado en este sentido" (ibídem). Alternativamente, propongo abandonar el modelo normativo que está implícito en dicho juicio de valor y considerar precisamente lo desequilibrado, lo excesivo de la novela, como su aporte a la re-creación del género en Colombia.¹

1 Pöppel parte de una definición estrecha de la literatura policial, como indica su "esperanza de que los nuevos autores policíacos chilenos, argentinos o cubanos emprendan el camino hacia una serie. Hasta que ello ocurra, tenemos que contentarnos los aficionados de la novela policíaca latinoamericana y amantes de las series, con el detective privado mexicano Héctor Belascoarán, héroe o anti-héroe de Paco Ignacio Taibo II" (263). Al parecer, para el crítico, el modelo ideal sería un autor de series eminentemente dedicado al policial, como Simenon. Otros intérpretes parten de un enfoque radicalmente distinto, pues ven en la excepcionalidad del policial latinoamericano su misma especificidad —cuanto más en tanto se combina con otros géneros, como la novela política o la novela experimental (Giardinelli, Sánchez, entre otros).

La voracidad de Moya es emblemática de la manera en que *PCM* asimila el costumbrismo y distintas variedades de lo policial. Cabría hablar de contextualización cuando el horizonte es la economía de medios de la detectivesca tradicional, pero aquí estamos decididamente ante una fusión de horizontes. Mempo Giardinelli ha observado que, dada la presencia del crimen en las urbes latinoamericanas, las novelas policíacas son propiamente costumbristas (xiii). En el caso de la obra de Gamboa, ese costumbrismo sigue las pautas de las formas televisivas, hasta el punto que la dupla Silanpa-Estupiñán fusiona el dúo de Sherlock Holmes y Watson con aquel de Don Chinche y Eutimio Pastrana Polanía, "El Socio", personajes de gran recordación en el país, protagonistas de un seriado cómico de los años 80. No se trata aquí de sugerir que haya una intertextualidad entre *PCM* y "Don Chinche" en términos de que el programa televisivo inflencie la novela o de que en manera alguna el libro sea una reescritura de su libreto, sino de subrayar, mediante este ejemplo gráfico, el tipo de sensibilidad con la que opera Gamboa; la naturaleza de su suplemento creativo frente al policial tradicional.

Veamos cómo se da el exceso en distintos aspectos de la novela. *PCM* está compuesta por dos partes y un epílogo. En la primera parte se desarrollan las historias de Silanpa y Estupiñán (§1, 2, 5, 7, 9, 11, 14, 15, 18, 20, 22), Moya (§3, 6, 10, 13, 17, 21) y Esquilache y Barragán (§4, 8, 12, 16, 19, 23). Como indican las series de los capítulos, el cambio de un escenario a otro se da de manera constante y a intervalos regulares. Ello permite la construcción de intriga, proceso que desemboca en circunstancias confusas: Silanpa se apropia de las escrituras, con lo cual se desplaza el foco de su labor como investigador hacia los esfuerzos de los posibles culpables por recuperar dicho documento. De ser quien busca en la primera parte, Silanpa pasa a ser el buscado en la segunda, en la cual los personajes tienen más contacto unos con otros, los rivales se enfrentan, y al final "la ley" interviene.

Lo enrevesado de este esquema indica en qué medida *PCM* trasgrede la "economía de medios" propia del policial. A propósito, considérese la presentación que hace David Lagmanovich sobre la estructura típica del género:

Tanto en la novela policial "clásica" (o británica) como en la de la "serie negra" (o norteamericana) hay una sintaxis narrativa bastante firme. Alguien (llamémoslo V, por "víctima") sufre una acción en su perjuicio realizada por X. Entra en escena D ("el detective"), quien inicia una investigación [...]. En un tercer paso y al final de su investigación, D establece en forma incontrastable que X=C (es decir, la incógnita es reemplazada por la identificación del "criminal"). (52)

Es claro que la "firme sintaxis narrativa" de la novela policial no se mantiene en *PCM*. "X" es en realidad una sumatoria de variables. Averiguar quién le hizo el perjuicio al empalado es sólo una de las incógnitas, posiblemente la más irrelevante, antecedida por los interrogantes de quién era, quién lo puso allí y por qué. La solución final muestra hasta qué punto se ha cambiado la convención estructural

del género. No sólo es una solución que deja puntos sin resolver, sino además una particularmente compleja. La víctima era un naturista, propietario legítimo de los terrenos, quien fue forzado por Tiflis a que se los dejara como herencia. Sin embargo, Tiflis no lo asesinó ni empaló, pues la víctima murió mientras estaba secuestrado en poder del mafioso. El empalamiento fue post mortem, y no lo hizo Tiflis, ni Esquilache, quien se roba el cadáver para amedrentar con él a su rival Vargas Vicuña, o los Hijos del Sol, quienes lo recuperan para tratar infructuosamente de enterrarlo. Tras varios pasos en esta comedia de errores en torno al cadáver, tras hacerle un entierro falso, tras recorrer la geografía nacional desde el Mar Caribe hasta la frontera con el Ecuador con el cadáver a medio podrirse, metido en un bloque de hielo, leemos que Vargas Vicuña "ordenó clavar el cuerpo a la orilla del lago para meterle miedo a los Hijos del Sol y mostrarle a Tiflis y a Esquilache quién era el más fuerte" (317). Tales peripecias explican que se hubiera encontrado algas marinas en el ano del cadáver, con lo cual, aquello que habría dado qué hacer al detective de enigma clásico (¿por qué un empalado a orillas de una represa a más de 2600 metros de altura sobre el nivel del mar puede tener algas marinas dentro?) se convierte en una pieza de humor chabacano.

Esta estructura hiperbólica no es el resultado de un alejamiento de las convenciones del policial sino de una fusión con un costumbrismo de vetas picarescas. En este sentido, Gamboa estaría dándole continuidad a un proyecto que inició en *Páginas de vuelta* (1995) en donde una de las historias paralelas es la telenovela ficticia "Y ahora el amor". Como en aquella obra, la fantasía televisiva está sobrepuesta a la clave realista de la narración². En efecto, el capitán Moya y Tiflis también son "donchinchescos" en cuanto representaciones estilizadas de tipos populares, simpáticos, idiosincráticos, codificados según su oficio y lugar de origen. Así como Don Chinche se proponía como un hombre sencillo de la capital (un mecánico en un taller), Moya es "el policía boyacense" y Tiflis "el opita mafioso". El énfasis en ocupaciones y lugares de procedencia, seguido de un trabajo casi lexicográfico de recreación del habla coloquial, hacen parte esencial y no accesoria del planteamiento estético de Gamboa. Los cuadros de costumbres suelen recurrir a simplificaciones y romantizaciones de tipos sociales (piénsese en las *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* de Cordovez Moure, 1893): como puede verse, tal es el caso en *PCM*.

Observar que uno de los propósitos centrales de la novela consiste en retratar las costumbres de su época permite dar cuenta de su inusual abundancia de personajes. Tal rasgo no tendría cabida dentro de un policial tradicional, que también preferiría la economía de medios en este sentido. En lugar de dejar de lado todo aquello que

2. Susanne Hartwig también toma nota del uso de estereotipos, propios de géneros populares como la telenovela, y recuerda que una de las costumbres de Silanpa es ver el programa "Sábados felices" (202). Así mismo, señala que la novela ofrece un "fresco social", mas no la examina bajo el lente del costumbrismo (200). En líneas generales, su valoración de los excesos de *PCM* coincide con la de Pöppel.

no sea plantear un enigma y resolverlo, es decir, de ordenar todos los elementos narrativos en torno de la trama o *plot*, Gamboa hace del circunloquio su estrategia favorita. El autor señala en una entrevista que "[*PCM*] tiene la arquitectura de una novela negra, aunque constantemente las reglas se están rompiendo, por ejemplo: se desarrollan casi todos los personajes y se introduce el desarrollo en primera persona, lo que es un disparate desde el punto de [vista de] ese género" (*Raya*, sin paginar). En efecto, los personajes secundarios son la norma y no la excepción: la novia de Silanpa en su dilema de escoger entre dos amores; Baquetica, dependiente anodino del archivo donde está el registro de las escrituras; Catalina, la esposa de Emilio Barragán, quien la engaña con Nancy, su secretaria; aparece incluso un sepulturero leproso del Cementerio Central, que reclama su derecho a ser personaje: "Recuerden que estuvieron con Jaime Bengala. La señora de la tienda nunca me presenta, ni siquiera me deja entrar al salón para que no le asuste a los clientes. Acuérdense, Jaime Bengala" (218).

¿Pero cómo se transfigura el género policiaco dentro de este marco costumbrista? Considérense las categorías más comunes para hablar sobre la novela policiaca, entendidas aquí como orientaciones que no son excluyentes entre sí, más que como demarcaciones de una taxonomía rígida: el enigma, el *thriller* y el *crime novel* (Bourdier, 9). La primera sigue el modelo inglés, en donde el detective es principalmente un razonador, la intriga es intelectual y tanto detective como lector se enfrentan a un *puzzle*. El *thriller* y la *crime novel* estarían más cercanas al modelo estadounidense de Chandler y Hammet, en donde el detective es un hombre de acción, quien suda y sangra, se enfrenta físicamente con el hampa. El *thriller* tiene de novela de aventuras; a diferencia del modelo inglés, en donde la trama se centra en un solo crimen y su resolución, en el *thriller* puede haber varios crímenes, y la acción se puede centrar en los vericuetos a los que da lugar la pesquisa del detective. La *crime novel* sería aquella en donde, en ocasiones prescindiendo incluso de la figura de detective, el énfasis narrativo se pone en el mundo criminal, lo criminal constituye el primer plano de la novela.

Es evidente que *PCM* no se trata de una novela de enigma en sentido clásico, diagnóstico que se conforma al agotamiento general del modelo, estudiado por Stefano Tani en "The Doomed Detective" (1984). Tani hace ver que la novela de enigma ha desaparecido en un sentido estricto, pero que sus convenciones siguen presentes y que se la piensa desde la parodia, entendiendo por "parodia" la utilización de una forma previa, de un pre-texto al cual se puede hacer burla u homenaje. En ambos casos, la parodia pone en evidencia las convenciones que constituyen al género imitado, revelan su artificio. De ahí que *PCM* recurra a convenciones de la novela de enigma como la del *arm chair detective*, desplazado en la figura de Fernando Guzmán, un amigo del protagonista que está recluido en un manicomio en Chía, municipio vecino de la capital, desde donde asesora al protagonista.

La figura del detective se desdobra en la pareja Guzmán-Silanpa, donde el primero piensa y el segundo actúa. Guzmán no puede tener contacto con la evidencia; sino que se atiene a los datos que le lleva Silanpa: representa la deducción pura. Periodista brillante en otros tiempos, se dice que perseguía a la realidad “como a una presa” pero que esta obsesión lo llevó al insomnio, a los excesos y finalmente a la locura (29). Ahora está abstraído de la realidad, y las monjas que lo cuidan le han concedido leer los periódicos pero sólo con varios años de retraso (apenas se enteran de la toma del palacio de justicia y del desastre de Arméro, eventos que sucedieron en 1985). Silanpa, sin embargo, se dirige a él en busca de ayuda, le describe las piezas del rompecabezas para que le ayude a armarlo. En un primer momento Guzmán parece tener la razón, pues dirige su pesquisa hacia el problema de quién es el dueño de la tierra:

-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. [...] Cámbiele el trayecto a la pelota, Víctor... ¿Qué tal si al gordo no lo clavaron los naturistas? ¿Qué tal si más bien el gordo es una amenaza contra ellos? (156).

Más adelante, sin embargo, Guzmán perderá una apuesta con Silanpa sobre quién está detrás del empalamiento. Con las piezas de rompecabezas que tenía, el periodista retirado supuso que el empalamiento era un ritual de los naturistas para ahuyentar a los constructores. El “trabajo de campo” de Silanpa encuentra nuevas piezas que le permiten concluir que esa hipótesis era equivocada. Silanpa no se enorgullecerá de esta victoria pírrica, pues no es tanto una victoria de la deducción sino una reivindicación de la investigación empírica sobre el trabajo deductivo. Es incluso una victoria de la casualidad y el instinto sobre la deducción pura. Silanpa desearía que el mundo fuera más ordenado, que la realidad se prestara a la deducción y no sólo a la especulación, a la suerte y a la acción de las manos invisibles y corruptas de ciertos poderes ocultos:

Silanpa se despidió y salió a la autopista convencido de que Guzmán se equivocaba con respecto al empalado. Eso le dolía más que su propio fracaso (281).

Al abrir la puerta chocó de frente contra sí mismo: llegaba a su casa y se sentía vacío. Pensó que le había ganado una fiesta a Guzmán, pero habría preferido mil veces perderla (327).

Otros pasajes de la novela ilustran el aspecto paródico de la recreación de la novela de enigma, como por ejemplo las “recopilaciones de datos obtenidos hasta ahora” (130, 315). En este sentido el narrador recurre al *fair play* del género inglés, ya que hace creer al lector que le ha sido revelado tanto como sabe el detective, ello con miras a que se involucre en la trama y acepte el desafío de resolver el enigma.

Como sucede en un clásico del género como “Los crímenes de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe (1841), la solución final es un *deus ex machina*, en este caso uno que requiere la aparición repentina de una carpeta con la investigación que Esquilache estaba conduciendo sobre el caso. Al igual que el célebre detective Auguste Dupin, Silanpa es un investigador desinteresado (a pesar de su trayectoria como figón extorsionista) que “no sabe qué provecho sacaría de que se resolviera el caso” (241). El “poeta y matemático” que es Dupin se encuentra repartido entre Silanpa, a quien por momentos se llama “hombre de letras” (325) y Estupiñán, un contable que piensa que “no hay nada en el universo que no pueda resolverse echando números” (328). Así mismo, la trama de PEM tiene mucho de *puzzle*, al punto que la segunda parte de la novela recuerda a Agata Christie, en obras como *Diez negritos* (1940), en la que varios personajes tratan de averiguar quién está detrás de un crimen y al mismo tiempo son sospechosos de cometerlo y posibles víctimas de nuevos crímenes.

La novela también puede leerse como un *thriller*. Particularmente a partir del inicio de la segunda parte, como observa Hartwig, cuando la narración es prospectiva y el énfasis recae en la acción (203). Los elementos de un *crime novel* tampoco faltan, si se piensa en el retrato que se hace de la banda de maleantes de Heliodoro Tiflis, en el detalle macabro con el que se narra la aparición del empalado, entre otras. Como en el género negro, lo escatológico y el hablar soez están siempre presentes: “¿Eso que le sale del rabo no son algas?” (14); “-Huele a pedo de chigüiro – analizó Estupiñán” (60); “Gritó y mordió llenando de babas esos dedos nervudos hasta que una cosa fría intentó penetrarla. Trató de liberarse y él le susurró al oído: ‘Patalec, mamita’” (236); en fin, abundan ejemplos. Cabe entonces hablar también de una parodia del género negro, más si se tiene en cuenta que hay criminales que, a pesar de ser temibles por su falta de escrúpulos o porque en primera instancia existe la sospecha de que hayan sido tan sanguinarios como para perpetrar un empalamiento, puede llegar también a inspirar ternura. Tal es el caso de Tiflis y sus secuaces, pasados claro está por el tamiz del costumbrismo, que en palabras del mafioso son “como sus hijos”: el Runcho³, la Morsita, bandidos que conforme avanza la novela parecen niños en el crimen con respecto al misterioso Vargas Vicuña.

En últimas, Silanpa no es cabalmente un detective de novela negra ni uno de novela de enigma. No es un hombre de acción; se ve abocado a ella pero no la busca, y cuando las cosas se ponen feas llama a Moya para que le envíe refuerzos. No dispara arma alguna que no sea su cámara fotográfica y ni siquiera confía en su intelecto. Esta aproximación invertebrada a la tradición policial llega a su cúlmén cuando se alude a la novela de espionaje, principalmente en un episodio cómico en el que Barragán seduce a su secretaria haciéndole pensar que es una suerte de agente

3. “Runcho” es un colombiano para una especie de zarigüeya (DRAE, 2001). Se usa también como adjetivo para “cómodo”, “amodorrado”, o “bien abrigado”.

secreto en medio de una conspiración en la que hace parte la CIA y el gobierno ruso (en Bogotá!):

-¿Qué hace, doctor?

-Tenemos que fingir, Nancy, si no se van a dar cuenta. (...)

La mano de Barragán comenzó a levantarle la falda.

-Le va a parecer raro esto, pero tiene que ser así. (...)

-Doctor...

Nancy se separó de él.

-Cuidado —dijo Barragán—. Acabo de ver a un ruso junto a la puerta del baño.

-¿Ese de allá?

-Sí, no lo mire.

-Pero si es negro.

-Negro, pero trabaja para los rusos. Ya luché una vez con él (98-99).

El amalgamiento paródico del enigma, el género negro, la novela de espionaje y el *thriller* está mediado por el costumbrismo, como muestra este pasaje que describe, de forma romantizada y simplificada, un abuso de poder dentro de una jerarquía dada, en este caso la de una oficina de abogados. Hay otras mediaciones posibles. La primera es el género sentimental, que determina el marco de la novela, dada la importancia estructural de la relación entre Silanpa y su novia. Otra es la novela urbana, pues *PCM* parte de un pre-texto policial para reconstruir diversos lugares de la ciudad y su idiosincrasia, explotando la relación que existe entre el género negro y la novela urbana en beneficio de lo segundo (vid. Hoyos 34 *passim* 39). También se destaca el lenguaje de la cinematografía de acción, elemento que el propio Gamboa reconoce: “cuando yo quise hacer una novela que tuviera todo el soporte de una novela negra, para mí el soporte básico no era la literatura sino el cine” (Zarama, sin paginar)⁴. Así, son de inspiración cinematográfica momentos como el escape de Estupiñán de manos de los secuaces de Tiflis (se escabulle por la cornisa de un apartamento, cae y lo salva de su caída el toldo de un restaurante) o la persecución en donde Susan Caviedes y Silanpa logran que el vehículo que los estaba persiguiendo caiga por un precipicio.

En resumen: a un nivel formal, la apropiación de lo policial que se da en *PCM* puede entenderse como un sincretismo en clave de parodia que articula elementos provenientes de distintos subgéneros dentro de lo policial con elementos que no provienen en lo absoluto de esta tradición.

4. La fuente no menciona la fecha de elaboración de la entrevista. Cabe suponer que sucede entre la publicación de *PCM* y la de *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000).

3. El país del tiro en el palo

La “colombianización del policial” que tiene lugar en la novela se da a un nivel más profundo que aquel del color local. Considérense algunos aspectos esenciales: el motivo de la animalidad, el tipo de solución, la figura del detective en relación con su asistente y la “función social” de la novela.

Desde el célebre orangután que ejecuta el crimen perfecto en los cuentos de Poe, la lucha entre animalidad y racionalidad ha constituido un topos clásico del género. En la novela de enigma, el detective es el defensor de un orden racional que el criminal transgrede, cosa que con frecuencia remonta a aquél al orden de lo animal. Los “animales” en *PCM* son Tiflis y sus secuaces, quienes, como ya se sabe, reciben incluso nombre de pequeños mamíferos. Está además el gesto, con el que un animal podría “marcar” su territorio, de dejar una deposición en el carro a Silanpa a manera de amenaza (131). Dadas las manifestaciones de violencia en el país, no es de sorprenderse que, en el momento de retomar este topos, el lugar de lo animal sea ocupado por el del mafioso, más específicamente por el tipo social que se ha dado en llamar “traqueto”. La animalización y caricaturización del traqueto que se da en *PCM* es una respuesta específica a la pregunta de cómo transcribir las convenciones del enigma al contexto colombiano.

Un segundo aspecto de la colombianización se da al nivel de la solución. Como ocurre con otras novelas policíacas latinoamericanas, el desenlace no trae consigo un restablecimiento del Orden. Examinando novelas argentinas recientes, Víctor Bravo dice que “el enigma crea zonas de resistencia a la inteligibilidad, y en esos ámbitos irreductibles florece la crueldad y el mal, como manifestaciones extremas de la inhumanidad, en el seno mismo de lo humano; o el poder, como una silenciosa verdad, más allá de la verdad” (sin paginar). Mutatis mutandis, la “silenciosa verdad” del poder en *PCM* es la victoria de Vargas Vicuña, que equivale al triunfo de la corrupción, de fuerzas ocultas que exceden tanto el poder del pequeño mafioso Tiflis como el poder institucional de Aristófanes Moya. La novela da a entender que Vargas Vicuña no está solo en el poder clandestino, pues compite con el misterioso conglomerado GranCapital: “[A]l lado de ellos Tiflis es como la pequeña Lulú, ¿okey?” (272). En otras palabras, la solución representa la imposibilidad de establecer un orden, lo contrario de la promesa del policial tradicional, en donde en últimas siempre prevalece el orden sobre el caos.

Quizá el más significativo de los rasgos de la apropiación del género sea el reemplazo de la figura del detective por la del periodista, operación que cobra relevancia contra el transfondo de los escándalos mediáticos que tuvieron lugar en los años 90 en Colombia, como por ejemplo el “Proceso 8000”. Si hay un investigador posible para desenredar los nudos del poder oculto, éste no va a provenir de un Estado des-

prestigiado, ni de una sociedad civil debilitada, sino que va a provenir del llamado cuarto poder. Silanpa es un investigador más hábil que Aristófanes Moya, pero en últimas aquel lo manipulará: tomará crédito por sus hallazgos, ocultará algunos según su conveniencia, permitirá que el periodista construya una leyenda en la que hace el papel de policía heroico. Por supuesto, la relación entre estos personajes equivale a una representación alegórica de las relaciones entre los medios y el Estado en Colombia (piénsese, más recientemente, en la polémica de los llamados "falsos positivos"). La doble condición de Silanpa como paparazzi y reportero también se traduce en una crítica al ejercicio del periodismo en Colombia, en donde a menudo se hacen borrosas las fronteras entre sensacionalismo y comunicación social.

Entrevistado a propósito de cómo introduce los elementos de la novela negra en una novela de Bogotá, Santiago Gamboa declara: "no quise utilizar un detective porque no me parecía creíble en esta ciudad, en cambio un periodista sí" (*Raya*, sin paginar). Lo anterior da cuenta de por qué un periodista sí le parece creíble, aunque remotamente, como guardián del orden. A ello hay que añadir el auge que ha tenido la *non fiction* periodística entre las publicaciones colombianas de las últimas décadas. Desde biografías "no autorizadas" de Pablo Escobar, pasando por libros que en su momento fueron importantes textos de denuncia —como *Los jinetes de la cocaína* (1987) de Fabio Castillo, periodista en la vida real de "El Espectador", mientras Silanpa lo es de "El Observador"— y por una obra de nuevo periodismo como *Noticia de un secuestro* (1996) de García Márquez, llegando hasta las crónicas periodísticas de Germán Castro Caycedo, que se han hecho a un lugar en el imaginario del lector colombiano. Silanpa es en cierta forma una interiorización novelística del periodista/autor de la *non fiction* del crimen, un intermediario entre el lector y el mundo oculto del poder.

¿Por qué no le parecía creíble a Gamboa un detective en Bogotá? Una respuesta fácil a este interrogante sería que en Bogotá no hay detectives, o cuando menos no hay una figura de detective en el imaginario colectivo. En los medios colombianos hay cierta resonancia de investigaciones de inteligencia adelantadas por distintos organismos del Estado: el DAS, el F-2, la SIJIN, etc., pero estas siglas no equivalen a Scotland Yard en el mundo de la ficción. Existe la figura del superpolicía, la cual Gamboa tuvo oportunidad de explorar como coautor de una narrativa testimonial, pero detectives como tales no hay⁵. Sin embargo, la respuesta a por qué no sería creíble

5 Rosso José Scrrano con la colaboración de Santiago Gamboa, *Jaque mate; de cómo la policía le ganó la partida a "El Ajedrecista" y a los carteles del narcotráfico* (1999). El libro fue precedido por *Palabras del general* (1998), que no contó con la colaboración de Gamboa pero sí con un prólogo de García Márquez. En los años 80 y comienzos de los 90, el 'superpolicía' colombiano era un presunto primo guajiro de aquel escritor: el general Miguel Maza Márquez, quien luego de ser la cabeza visible del DAS por más de un gobierno y de salvarse milagrosamente de varios atentados ordenados por Pablo Escobar, se postuló al senado. Es mencionado en *Noticia de un secuestro*, donde se dice que atribuye su supervivencia a la intervención

un detective en Bogotá no se agota con la ausencia de la figura de detective, más si se tiene en cuenta que los detectives aparecieron antes en los cuentos de Poe que en Scotland Yard, fundada en 1842 (MET). En otras palabras, que no haya detectives no implica que éstos no tengan lugar en la imaginación, del mismo modo que, aunque en Colombia no abunden las autopistas, sí hay elementos del *road novel* en obras como *Opio en las nubes* (1993) de Rafael Chaparro Madiedo o en *Páginas de vuelta* del mismo Gamboa. La respuesta entonces no está en cuán realista sea la figura del detective, sino en su verosimilitud. Un Sherlock Holmes es un guardián del orden social, de la propiedad, de la justicia; en la medida en que en Colombia ese orden social parece resquebrajarse, especialmente en la tormentosa primera mitad de los años noventa a los que responde la novela, resultaría poco verosímil que un detective anduviera vigilando lo que no hay. Lo que sí puede vigilar este detective-periodista es el mundo de las apariencias, y tiene así mismo el poder de transgredirlas, aunque deja de hacerlo luego de que sus propias penas de amores lo hacen cuestionarse la legitimidad de su intromisión en la vida privada de otras personas.

La relación del "detective" con su asistente también se ha trastocado para el contexto colombiano. Estupiñán es quien hace que Silanpa se empiece a creer detective, y no al revés⁶. Aparte de la función humorística que evidentemente cumple, es relevante que se encuentre haciendo su propia pesquisa sobre la desaparición de su hermano: Ósler, el taxista sosias del empalado, secuestrado y asesinado para que hubiera un cuerpo que enterrar y se divulgara la noticia en los medios de que el terrateniente había muerto. El periodista, que ofrece ayudar a Estupiñán, es su esperanza de descubrir la verdad. Se trata de una débil esperanza, ya que Silanpa no es ningún héroe: la novela constantemente refrenda su patetismo, caracterizándolo como un novio cornudo que sufre de hemorroides y está destinado a pasar el resto de su vida escribiendo notas secundarias para su periódico. En la novela hay muchos villanos y faltan héroes, de modo que el asistente no cumple la función de resaltar la astucia del detective sino sus limitaciones.

¿En qué medida es *PCM* sintomático del lugar del crimen en el imaginario nacional? Joan Ramon Resina y Ernst Kaemmel coinciden en afirmar que la novela policíaca cumple diversas funciones o misiones sociales en distintos contextos. El

del divino niño del barrio 20 de julio de Bogotá. Aristófanes Moya, el personaje de Gamboa, aclara que su devoción es hacia el divino niño de Praga, quien sí podrá ayudarlo a combatir su obesidad.

6 "— Permítame una pregunta, señor Silanpa, ¿usted dijo periodista?
— Sí, trabajo en *El Observador*.
— Caray, yo pensé que era de la secreta.
— Qué va, hombre, el único secreto que tengo es que me desayuno con aspirinas." (62)

término "función social" no es uno preciso; para efectos de este artículo entiéndase como la(s) manera(s) en que una obra expresa un inconsciente colectivo, refleja una situación social o en general se articula con la sociedad que la produce. Para esclarecer el uso de ese término, considérese los siguientes ejemplos. En el caso de Resina una misión social de la novela policíaca en Barcelona sería sacar de la marginalidad del discurso al bajo mundo de la capital catalana oprimida bajo el gobierno de Franco. Bajo un gobierno comunista perfecto como el que trata Kaemmel, la novela policial pierde su función social pues deja de tener sentido que un individuo sea quien reinstaure el orden; la figura del detective como héroe burgués debiera reemplazarse por un ente investigativo, colectivo y proletario. Dentro de este orden de ideas, comprender la función social de la novela de Gamboa, y en especial del motivo de la pérdida, permitirá ahondar en la cuestión de cómo se adapta el policial a Colombia, pero también en la de cómo se adapta Colombia al policial, ya que esta perspectiva convierte a la novela en un instrumento de diagnóstico de la sociedad misma.

Este diagnóstico puede darse en un plano latinoamericano y en uno más específicamente colombiano. En la medida en que existen profundas afinidades entre las sociedades latinoamericanas, es posible abordar al perder en tanto plataforma común a varias novelas de la región. Tal es precisamente el proyecto de Ana María Amar Sánchez, quien ubica la novela de Gamboa dentro de una genealogía del topos de la pérdida que incluye a *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano, *No habrá final feliz* (1973) de Paco Ignacio Taibo II, *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1982) de José Pablo Feinmann, así como *Manual de Perdedores* de Juan Sasturain (1986). Amar sostiene que en esta familia de novelas perder es necesario porque "en un mundo corrupto donde los gobiernos son responsables de los crímenes y las leyes protegen a los asesinos el triunfo siempre es sospechoso, sólo es posible cuando se ha pactado y se han aceptado connivencias con el poder" (71). La pérdida sería una de las formas alternativas de consuelo que ofrece el policial latinoamericano a la renovada confianza en las instituciones que es el consuelo tradicional del género.

En efecto, el momento de gloria pírrica de Silanpa se da cuando rechaza los sobornos de Susan arguyendo que "no siempre ganar es lo correcto" (283). *PCM* privilegia la dignidad del vencido y no el heroísmo del vencedor, como sucede también en *Nombre de torero* (1994) del chileno Luis Sepúlveda, de donde provienen las líneas que Gamboa citará y transformará en el título y el eje central de su relato: "perdí. Siempre perdí. No me irrita ni preocupa. Perder es una cuestión de método" (Sepúlveda 27, citado en Amar 70; Gamboa 47). La función social del motivo de la pérdida en Gamboa, al igual que en las obras latinoamericanas de las que se nutre, sería ofrecer consuelo, crítica cultural y cuestionamiento ético.

Ahora bien, la coyuntura histórica de Gamboa difiere de la de sus predecesores. En Sepúlveda, el policial se ordena en torno a un exiliado político y en Sasturain en

torno a un posible desaparecido. El exilio y la desaparición forzada no son ajenos al contexto colombiano, pero no tienen la centralidad que ocupan en el Cono Sur. Los polos que delimitan el espacio de la narración en la obra de Gamboa son una víctima desfigurada y un periodista, un verdadero *locus classicus* del imaginario del crimen en Colombia. En el entorno mediático en el que se mueve Silanpa, que abarca tanto a los noticieros como a las telenovelas, la acción criminal del Estado rara vez se percibe de forma directa y los motivos de la violencia no son ideológicos en un sentido tradicional. Por así decirlo, *PCM* trata sobre la textura de la información, no sobre la estructura de la realidad. El más allá de sentido al que apunta la novela no es lo que sucede en las prisiones clandestinas, sino lo que pasa en los márgenes de la pantalla del televisor.

Por ello es importante tener en cuenta la clase de crimen que *no* aparece en la novela. La narración tiene lugar durante la cúspide de la guerra contra los Carteles de la droga, y para cuando la novela se publica, ya han aparecido varias obras en torno al narcotráfico y al sicariato. *PCM* deliberadamente construye una ficción policial alejada de los "lugares comunes" del crimen en Colombia, reclama otro lugar posible para el género negro.⁷ Cabe suponer que el gesto consciente de no tratar ciertas formas criminales sea una manera de escapar a la saturación que producen tanto en los medios de comunicación como en el imaginario colectivo:

-¿Empalado? -lo miró sorprendida mientras soplabá el humo de la taza. -¿Y qué es: paramilitares, narcotráfico, guerrilla?

-Ya sabes que yo no me meto en esas cosas -se sirvió un vaso de leche. - De momento se va a tratar como un simple homicidio (16).

-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 Tamalameque. Pero si son narcos hasta aquí llego.

-Le juro, Estupiñán (134).

La ausencia del crimen asociado al narcotráfico o al conflicto interno hace de la apropiación del género policíaco en *PCM* un caso particular. Paradójicamente, para el lector es casi un alivio encontrar otras formas de crimen. El desenlace de la novela, aparte de restaurar un orden corrupto, también trae consigo la risa. El humor va en crescendo a lo largo de las páginas, en contraste con la tragedias sicariales *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo o de *Rosario Tijeras* (1999, Beca Nacional de Novela 1997) de Jorge Franco Ramos. La delincuencia "común" del empalado al borde del Sisga todavía es risible, mientras que esa otra delincuencia

7. Traca a la memoria el chiste: "en Colombia no hay delincuencia común. ¿Cómo que no? Claro, toda la delincuencia es extraordinaria".

“sí” es aterradora⁸. En un sentido figurado, para Gamboa los crímenes de las páginas interiores del periódico elucidan, al menos parcialmente, el crimen que ocupa la primera plana: el crimen más notorio no es causa sino manifestación. El vínculo entre el crimen espectacularizado, la pequeña fechoría y el daño oculto es una cultura de la derrota que la novela postula como un rasgo de identidad nacional.

Esta cultura se manifiesta en el fútbol, que dentro de la economía de memoria de la novela ocupa un lugar más importante que el de los magnicidios o las bombas de aquellos años. Dado que no están fechadas las notas de prensa de Silanpa que aparecen insertas en los capítulos de la novela, los lectores estarían en una situación similar a la de Guzmán, quien lee noticias del pasado sin poder ubicarlas en el tiempo. Sin embargo, se ofrecen eventos deportivos a manera de indicaciones temporales, a saber partidos de la Copa Libertadores de 1989 (290, 299, 329). Conviene considerar ese torneo en algún detalle, ya que su desenlace elucidó el sentido del perder y la relevancia cultural de recurrir al fútbol como analogía de la nación.

Fue la primera vez que un equipo colombiano ganaba un torneo continental. Abundaban los símbolos patrios: todos los jugadores del equipo ganador, el Atlético Nacional, habían nacido en el país, como también el director técnico, lo cual rara vez ocurre en las ligas modernas de clubes. Hubo dos finales, al igual que tiene dos finales la trama. El primer final del libro es de victoria, pues se resuelve el crimen, mientras el segundo, como se sabe, es de resignación y derrota. En el fútbol sucedió lo contrario: en la primera final, el Atlético Nacional fue derrotado por el Olimpia en Asunción; en la segunda, venció en Bogotá. A propósito del primer partido, la novela presenta su imagen de la cultura de la derrota en Colombia:

-Si es que somos de malas, ¿qué tal ese tiro en el palo? [...]

-Ese es el problema siempre, ¿sí o no? -respondió Estupiñán [...]. -Este es el país del tiro en el palo. Y fíjese, yo lo que digo es que es más difícil darle al palo que meterla, ¿cierto? (299)

En el fútbol y en la investigación policiaco-periodística, la victoria es esquiva. Como Silanpa, “el país del tiro en el palo” se alza de hombros, se empecina en perder y se consuela con la pequeña dignidad del “jugamos como nunca y perdimos como siempre”. La verdadera derrota es la de los crímenes nunca esclarecidos, la de la justicia, pero a ésta se alude de manera oblicua a través de un desplazamiento hacia la cuestión del mérito deportivo. En este punto, el policial costumbrista de Gamboa se proyecta como una reflexión de la situación de un país en el que tendrían lugar

8 Esta apuesta por el humor frente a la calamidad es, en mi opinión, más realista que la de aquellas obras. La desolación no es la respuesta al crimen que prevalece en Colombia, sino por una parte la de una asimilación optimista, léase resignada, y por otra la de una remisión del crimen como elemento idiosincrático, en especial cuando se trata de la corrupción. Tal resultado es quizá más trágico que la tragedia misma.

tanto la peregrinación gastronómica de Moya como el recorrido macabro del cadáver de Pereira Antúnez, un país cuyos elementos no consiguen organizarse en pos de un objetivo común, como un mal equipo de fútbol.

Pero el desenlace de la Copa Libertadores, si bien no desdice ese diagnóstico, sí lo matiza. En las últimas páginas de la novela, Silanpa y Estupiñán brindan por la victoria en el fútbol, una compensación que recuerda el dicho “de buenas en el juego, de malas en el amor.” El país entero se vio envuelto en una compensación simbólica parecida, ya que esa victoria deportiva ocurrió contra un trasfondo de tragedias. El año de 1989, que en la novela sólo podemos identificar a través del fútbol, fue el año en el que fueron asesinados el líder de la UP José Antequera, el gobernador de Antioquia Antonio Roldán Betancur y el candidato presidencial Luis Carlos Galán; fue el año de las bombas que destruyeron las instalaciones del DAS y del periódico El Espectador, entre otros hechos de suma gravedad que la novela, si bien realista, costumbrista, policial y urbana, evade o transfigura. También se suspendió el torneo de fútbol nacional a raíz del asesinato de Álvaro Ortega, un árbitro —representante del orden en la contienda—, y se hizo cada vez más claro que el equipo que vio el triunfo en la Copa Libertadores, como la mayoría de los equipos del país, servían de escenario a los intereses del narcotráfico y de coartada para el lavado de dinero.

Para mayor agonía, la final en Bogotá se definió a penalties, de los cuales el arquero René Higuita atajó cuatro, convirtiéndose en héroe nacional. En un plano simbólico, Higuita impide la penetración de la nación: la cadena simbólica que empieza en el empalado y pasa por las hemorroides de Silanpa llega así a su clausura.

4. El futuro como crimen

Sobre el diagnóstico que hace Gamboa de la sociedad colombiana hay distintas interpretaciones. Hartwig habla de una crítica a la falta de valores, cuestión que le permite asimilar la obra a la citada novela de Vallejo. En esa interpretación, el desenlace en el que Silanpa se prepara para un porvenir anodino tiene un viso de esperanza, por cuanto reinstaura la relativa tranquilidad de la vida cotidiana (211). Para Álvaro Pineda Botero la novela se cierra sobre un tiempo cíclico (164) —podría añadirse, como el del fútbol: Nacional sería eliminado por Olimpia en la Copa del 91. Para Luz Romero Montaña, de nuevo al igual que la de Vallejo, la obra presenta una visión de mundo fatalista ante la cual queda “cerrada toda posibilidad emancipatoria” (222), propuesta que termina siendo más fatalista que su objeto de estudio. Sin dejar de reconocer su parte de verdad a las interpretaciones mencionadas, los argumentos presentados en este estudio apuntan en otras direcciones, que se refieren a continuación.

PCM ilumina el papel de los medios en la manera en que se conceptualiza y experimenta el crimen en Colombia⁹. A la manida discusión en torno de una “cultura de la violencia”, cabe contraponer desde esta novela una pregunta por las prácticas del espectador/lector no ya ante actos violentos —nunca asistimos al empalamiento—, sino con respecto a narrativas audiovisuales y escritas que tratan sobre transgresiones al orden legal, más o menos violentas, y sobre su posible reparación. Por falible o débil que sea este orden, éste existe, si bien no le es dado tener la estructura monolítica del policial tradicional, cuyo telón de fondo es el monopolio de la fuerza por parte del Estado. PCM es más bien un policial de “fuerzas enfrentadas” que de ese modo corresponde al complejo desbalance de poderes que se da en la realidad.

La faceta costumbrista de la novela celebra la ligereza con la que se asumen tantos acontecimientos graves que suceden en Colombia. Sin embargo, la reconstrucción que ofrece de un entramado de motivos y venganzas arroja luces sobre cómo los grandes relatos del narcotráfico y el conflicto interno no dan cuenta de todo lo que sucede en el país, ni en el orden de lo criminal ni en el de lo legal, como los medios a menudo dan pie para creer. Ante el sensacionalismo, PCM adopta una postura ambigua de denuncia y de complicidad, consecuente con la fascinación y el rechazo que causa el crimen, tema dominante en los medios del país, entre el público. Con esa misma ambigüedad aborda la cuestión de si los eventos deportivos y las telenovelas son formas de escapismo o espacios que permiten hacerle frente a la realidad.

Otros estudios podrán retomar la cuestión de la asimilación del policial en el costumbrismo, para lo cual basta con echar un vistazo a algunas de las recientes producciones de cine nacional, a las telenovelas en boga, o a un libro llevado a la pantalla chica como *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar, que dicho sea de paso tiene unas dinámicas de género distintas, pero quizá complementarias, a la ansiedad por la potencia viril heterosexual que está tan presente en PCM. ¿Qué implica que “el mafioso” o “el traqueto” se conviertan en estereotipos del orden de Tifis?

Queda por explorar también la cuestión de las implicaciones para la manera de historiar la literatura que resultan de estos planteamientos. Si el elemento a privilegiar a la hora de establecer relaciones entre los textos fuera la violencia, como tantas veces lo ha sido, podremos movernos a lo largo de un eje diacrónico que haría bien en tener en cuenta las manifestaciones de la Violencia con mayúsculas, precedente de gran importancia que el acto mismo del empalamiento evoca. Si el elemento a privilegiar es el narcotráfico, o el sicariato, se delimita un espacio a partir del auge de estos crímenes, impidiendo establecer continuidades con precedentes históricos

⁹ Algo parecido sucede en *La Virgen de los Sicarios*: recuérdese el episodio en el que Alexis le dispara al televisor, o cuando Fernando arroja el equipo de sonido por la ventana. Desarrollo este punto en “Medellín, Capital of the World: Visual Culture as Religion in *Our Lady of the Assassins*” (en prensa).

pero abriendo la posibilidad de establecer un diálogo con otros lugares cuyas tradiciones novelísticas responden a estos fenómenos, como México y Centroamérica. Por último, si se profundiza en el problema del crimen, quizá aprenderemos más sobre cómo se imagina el orden y la transgresión en Colombia, tanto en textos que genéricamente se acercan al policial como en aquellos que partan de otros presupuestos, en esta y en otras épocas.

Silanpa recorre el camino desde un acto anónimo y brutal hasta una explicación imperfecta, lo que no es poca cosa pero tampoco conduce a la reparación del daño. Esta posición trae a la memoria la imagen del vaso con agua que puede estar medio lleno o medio vacío, según se le vea: ante los ojos del lector puede señalar tanto la esperanza de avanzar en el camino de la reparación como la imposibilidad de alguna vez llegar hasta ese punto. Lo que sí reclama decididamente es la dignidad de perder. Este último punto trae consigo un interrogante por el significado de la competencia: ¿cuál es el “torneo” en el que se bate Colombia como país?

5. Conclusión

A manera de conclusión, cabe remitirse a algunas observaciones de Hans Magnus Enzensberger en su ensayo *El perdedor radical* (2007). Enzensberger propone que dadas las condiciones de competencia de la globalización, cada vez habrá más perdedores en el mundo. Distingue entre tipos de derrota: “Al fracasado le queda resignarse a su suerte y claudicar; a la víctima, reclamar satisfacción; al derrotado, prepararse para el asalto siguiente. El perdedor radical, por el contrario, se aparta de los demás, se vuelve invisible, cuida su quimera, concentra sus energías y espera su hora” (8). Dentro de la variante radical incluye a grupos que han utilizado el terrorismo alrededor del mundo, desde islamistas hasta actores ilegales del ámbito iberoamericano como Sendero Luminoso, ELN, AUC, FARC y ETA, quienes “están convencidos de la falta de valor de su propia vida, por lo que tampoco les importa la vida de los demás; todo respeto a la supervivencia les es ajeno” (28). De acuerdo a esta tipología, Silanpa representa un rescate del fracaso en un espacio dominado por la pérdida radicalizada.

Quede pues la puerta abierta para una nueva figura en la literatura colombiana, la del *fracasado* radical, que pueda plantear el problema de si la competencia vale la pena.

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María, 2000, *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Bolívar Moreno, Gustavo, 2005, *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores.
- Bourdier, Jean, 1996, *Histoire du roman policier*. Paris: Éditions de Fallois.
- Bravo, Víctor, 1998, "El relato policiaco postmoderno: tres novelas argentinas contempo-ráneas." *Especulo* 9, julio-octubre. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/> 8 de enero de 2009.
- Castillo, Fabio, 1987, *Los jinetes de la cocaína*. Bogotá: Editorial Documentos Periodísticos.
- Christie, Agatha, 1946, *Ten Little Indians, a Mystery Play in Three Acts*. New York: S. French.
- Cordovez Moure, J. M., 1978, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, División de Publicaciones, Biblioteca Básica Colombiana.
- "Don Chinche", RTI Televisión, 1985.
- Enzensberger, Hans Magnus, 2007, *El perdedor radical: ensayo sobre los hombres del terror*. Barcelona: Anagrama.
- Gamboa, Santiago, 1995, *Páginas de vuelta*. Bogotá: Norma.
- _____, 1997, *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, Gabriel, 1996, *Noticia de un secuestro*. Barcelona: Mondadori.
- Giardinelli, Mempo, 2004, "Prologue." Lockhart, Darrel B. (Ed.) *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*. Westport, Ct: Greenwood Press.
- Hartwig, Susanne, 2006, "Perder con método: Fernando Vallejo y Santiago Gamboa", en: *Miradas axiológicas a la literatura colombiana*, Piotrowski, Bogdan (Ed.) Bogotá: Universidad de la Sabana, pp. 187-213
- Hoyos, Héctor, 2003, *Bogotá en su narrativa: la fragmentación como lugar literario*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Kaemmel, Ernst, 1983, "Literature under the Table: the Detective Novel and its Social Mission en: *The Poetics of Murder*. Most, Glenn W. and William Stowe (Eds). New York: Harcourt Brace.
- Lagmanovich, David, 2001, "Evolución de la narrativa policial rioplatense", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 27.54, pp. 35-58.
- Lits, Marc, 1999, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. 2^{ème} édition, Liège: Éditions du Céfal.
- MET. Metropolitan Police. London, UK. <http://www.met.police.uk/history/timeline1829-1849.htm>, enero 14 de 2006.
- Pineda Botero, Álvaro, 2005, *Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1990-2004*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

- Pöppel, Hubert, 2001, *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Poe, Edgar Allan, 1971, *The Works of Edgar Allan Poe*. Freeport, N.Y: Books for Libraries Press.
- Raya Revista Bogotana de Literatura*, 2, "Entrevista a Santiago Gamboa", (29 de febrero de 1999).
- Resina, Joan Ramón, 1997, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Anthropos.
- Romero Montaña, Luz Mireya, 2007, "Raíces históricas de la toma de posición fatalista en la nueva novela policiaca colombiana", *Asian Journal of Latin American Studies* 20.4, pp. 199-216.
- Sepúlveda, Luis, 1994, *Nombre de torero*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Serrano Cadena, Rosso José, 1998, *Las palabras del general*, Bogotá, Norma.
- _____, 1999, *Jaque mate: de cómo la policía le ganó la partida a "El Ajedrecista" y a los carteles del narcotráfico*, Bogotá, Norma.
- Tani, Stefano, 1984, *The Doomed Detective: the Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian fiction*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Vallejo, Fernando, 1994, *La virgen de los sicarios*, Bogotá, Santillana.
- Zarama, María Claudia, "Entrevista con Santiago Gamboa para el diario *El País de Cali*." <http://www.javeriana.edu.co/pensar/entre.htm>. 6 de diciembre de 2004.

- Beristáin, Helena, 1999, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.
- Borges, Jorge Luis, 1969, "El muerto", en: *El aleph, relatos*, Barcelona: Planeta.
- Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Giardinelli, Mempo, 1989, "Coincidencias y divergencias en la literatura "negra", (Apuntes para una explicación de las relaciones de la novela latinoamericana con la norteamericana del género policial)", *Revista mexicana de Ciencias Sociales*, No. 400, pp. 125-142.
- Link, Daniel (Compilador), 2003, *El juego de los cautos*, Buenos Aires: La marca.
- Plans, Juan José, 1969, "Historia de la novela policiaca II", *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), N° 237 (Septiembre), pp. 675 - 699.
- Pöppel, Hubert, 2001, *La novela policiaca en Colombia*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Santiáñez, Nil, 2002, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Sarduy, Severo, 1974, *Barroco*, Buenos Aires: Sudamericana.
- _____, 2002, *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Tinianov, Yuri, 1972, *El problema de la lengua poética* (traducción Ana Luisa Poljak), Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Todorov, Tzvetan, 1991, *Los géneros del discurso*, Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Vásquez de Parga, Salvador, 1981, *Los mitos de la novela Criminal*, Barcelona: Planeta.
- Williams, Raymond, 1997, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.

Variaciones en torno a tres novelas de Mempo Giardinelli

María Isabel Reverón Peña**

Universidad Autónoma de Colombia

Recibido: 27/02/2009 Aceptado: 03/04/2009

Resumen: A partir de la reflexión sobre tres novelas negras del escritor argentino Mempo Giardinelli: *Luna Caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985) y *El décimo infierno* (1997), este artículo da cuenta de la utilización del género policíaco como una forma de recuperar el pasado y salvaguardar la memoria del imperioso culto rendido por el Estado al olvido.

Palabra clave: Mempo Giardinelli, novela negra argentina, memoria.

* Este artículo se deriva del trabajo de grado *Memoria y olvido en dos novelas de Mempo Giardinelli: una lectura desde el psicoanálisis y la historia* realizado para optar al título de Magister en Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo.

** Magister en Literatura Hispanoamericana, Instituto Caro y Cuervo, docente en la Universidad Autónoma de Colombia (Bogotá). Contacto: maisareve@yahoo.com.