

# ***Perder es cuestión de método* de Santiago Gamboa: los nuevos caminos de la novela negra en Colombia**

**Óscar E. Montoya\***

**State University of New York at Stony Brook**

*Primera versión recibida: 15 de septiembre de 2004;*

*versión final aceptada: 14 de enero de 2005 (Eds.)*

**Resumen:** El artículo analiza la novela *Perder es cuestión de método* del escritor Santiago Gamboa a partir de la forma como esta se inscribe dentro del género policíaco y enfatiza en las variaciones frente a los modelos canónicos del género. Se discute el tono de la obra el cual va de lo serio a lo jocoso. Las referencias literarias, televisivas, cinematográficas revelan el afán del autor por hacer de la cultura popular y masiva un referente válido en la construcción de obras literarias, y su uso del género policíaco como un vehículo apropiado para expresar las tensiones, los conflictos y la corrupción de la sociedad colombiana, donde el crimen y la impunidad, más que elementos anómicos, perversos o desviados, se han convertido en la norma, en la ley misma.

**Descriptor:** Gamboa, Santiago; *Perder es cuestión de método*; Novela policíaca; Cultura popular; Crimen; Impunidad; Géneros literarios.

**Abstract:** This article studies the novel *Perder es cuestión de método* by Santiago Gamboa contextualized in the tradition of the detective novel. It stresses the differences between this novel and the canonic model of this genre and analyzes the tone of the novel by addressing its combination of the grave and the humorous. There is in the novel a constant reference to elements of popular culture, especially movies and TV shows; these references respond to the author's intention to enrich the genre and transform it into a powerful vehicle to express tensions, conflicts and the corruption of Colombian society, where crime and impunity have become normal issues and, in some moments, substitution for the law itself.

---

\* Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Actualmente cursa estudios de doctorado en el Department of Hispanic Languages and Literature de la Universidad de Stony Brook, USA (–HYPERLINK «mailto:omontoya@ic.sunysb.edu» –omontoya@ic.sunysb.edu). Este artículo es resultado de la investigación realizada por el autor sobre la Novela Negra en Colombia.

**Key words** Gamboa, Santiago; *Perder es cuestión de método*; Detective novel; Popular culture; Crime; Impunity; Literary Genre.

## La anécdota

*Perder es cuestión de método*, del colombiano Santiago Gamboa, reúne muchas de las características del género negro o policíaco, se abre con la aparición de un cadáver en extrañas condiciones: ahogado, empalado, sometido al escarnio de ser expuesto desnudo, hinchado e irreconocible en las orillas de la represa del Sisga, cercana a la ciudad de Bogotá. El investigador en este caso es un periodista de páginas judiciales, Víctor Silanpa, quien al lado de un espontáneo ayudante, Elmer Estupiñán, intenta descifrar el misterio del “empalado del Sisga”. Inicialmente, parece que Estupiñán es el típico ayudante medio tonto, pero es a través de él que empiezan a llegar las pistas, las cuales remiten a una historia de especulación urbana, arribismo, codicia, corrupción política y policial, adobada con la presencia de personajes del submundo mafioso colombiano.

La trama gira en torno al conflicto de intereses entre un oscuro grupo de inversionistas que buscan hacerse a unos terrenos cerca de la represa del Sisga para construir allí una urbanización, y los miembros del club nudista “El paraíso terrenal” que los ocupan. Las escrituras de estas tierras están perdidas y su legítimo dueño, Pereira Antúnez, se encuentra desaparecido.

En torno a este conflicto aparecen dos grupos de personajes. En el primero, tenemos a los inversionistas interesados en los terrenos: Emilio Barragán, abogado de clase media, consumido por las deudas de juego y cuyo principal objetivo es emigrar del país y radicarse con su familia en el exterior. Si bien es el encargado de tramitar las escrituras de los terrenos de «El paraíso terrenal», realmente sólo sirve de escudo legal a un especulador inmobiliario, Vargas Vicuña, y a su cuñado, Marco Tulio Esquilache, un concejal de Bogotá, cuya función es conseguir el apoyo político para amparar la empresa constructora. En el segundo grupo tenemos a Susana Caviedes, una antigua actriz, en la actualidad gerente del club nudista, quien se encuentra, supuestamente, aliada con Heliodoro Tiflis, un esmeraldero boyacense quien ha heredado de Pereira Antúnez los terrenos.

Ahora bien, ¿cómo se unen este conjunto de personajes a la historia? Esta pregunta nos obliga a una pequeña digresión sobre la estructura de la novela. *Perder es cuestión de método* está dividida en dos partes y un epí-

logo; la primera, con veintitrés capítulos, se ocupa de la presentación del caso y de los personajes, formula las tensiones y conflictos, las alianzas y rivalidades que existen entre ellos; en la segunda, que tiene veinticuatro capítulos, la acción se despliega y comienzan los enfrentamientos que, anteriormente, se habían planteado. El desarrollo de los acontecimientos es periódicamente interrumpido por un discurso gastronómico del capitán Moya, un obeso oficial de policía, en teoría encargado de la investigación del crimen del empalado de la represa, pero quien se encuentra tan entregado a la preparación de su discurso de ingreso a “La Última Cena”, una sociedad evangélica para adelgazar leyendo pasajes de la Biblia, que no tiene tiempo para ocuparse del muerto.

Silanpa y Estupiñán quedan en medio de la lucha de intereses de estos dos grupos, quienes les hacen saber por todos los medios (soborno, seducción, violencia) que deben abandonar el caso y olvidarse de la historia de los terrenos. Paralelamente se libra una lucha entre Emilio Barragán, Marco Tulio Esquilache y Vargas Vicuña y Tiflis para intentar quedarse con las escrituras.

La segunda parte comienza con un detonante: Víctor Silanpa ingresa al Hotel Esmeralda, centro de operaciones de Tiflis, y roba las escrituras de los terrenos. Cada uno de los implicados considera que el robo ha sido organizado por sus rivales y decide ajustarles cuentas, lo cual desata una situación de “todos contra todos”, similar a la que desencadena el detective de la Continental de *Cosecha roja* de Dashiell Hammet.

A partir de este momento la acción se precipita de acuerdo con la mejor tradición del *hardboild*: secuestros, fugas precipitadas en medio de tiroteos, traiciones y asesinatos. Nos enteramos que el cadáver de la represa corresponde a Pereira Antúnez, el dueño original de los terrenos en disputa, y que su cuerpo ha viajado en las más extravagantes condiciones por todo el país, y ha sido usado como medio de amedrantamiento de unos contra otros en su afán de apoderarse de las tierras.

Al final de la novela, luego de unos cuantos asesinatos y la detención de los implicados tanto en el crimen de la represa, como en las subsiguientes actividades ilícitas para apoderarse de las tierras, nos encontramos que si bien Víctor ha logrado desentrañar la trama e identificar a los responsables del asesinato, su investigación tiene pocas consecuencias prácticas y legales, los responsables quedan libres y el único inculpado es Emilio Barragán, quien en este lío era el punto más débil de la cadena. Ni la justicia

ni el orden son restituidos, quizás porque, simplemente, nunca habían existido.

Paralelamente a la historia policial, corre una de carácter sentimental: la ruptura de Víctor con Mónica, su novia, y su aventura con Quica, una prostituta adolescente del bar Lolita. De esta manera queda configurado el conjunto de temas que dan forma a *Perder es cuestión de método*: investigación de un crimen, novela de acción y crónica amorosa.

### El investigador

El periodista, junto con el investigador privado y el abogado, son los clásicos personajes de la novela negra; y esto es muy comprensible, pues son ellos los que, a la par con los organismos de seguridad del Estado, tienen como función establecer la verdad de los hechos: bien de la noticia o el delito.<sup>1</sup>

Pero aunque su figura sea familiar a la novela negra, es importante precisar su filiación frente a los personajes típicos de ésta y a sus diversas corrientes. De entrada, Víctor Silanpa marca su diferencia con los pulcros investigadores de la novela enigma. Los claros límites que éstos establecen entre el bien y mal, y su incorruptibilidad no son propios de nuestro personaje, pues éste en sus ratos libres, para lograr ingresos extras, se dedica a investigar a maridos y esposas infieles, ingresar a los moteles y tomarles fotografías para, luego, chantajearlos. En su trabajo como *Private eye*, no se rige por ninguna ética y, si le resulta favorable, está dispuesto a aceptar sobornos, como se observa en el siguiente pasaje, en el cual atrapa a un prestigioso médico en prácticas sadomasoquistas con el encargado de la limpieza de su clínica:

---

1 Así lo señala Javier Coma: "Conviene también observar que los cultivadores de la novela negra han creado numerosos caracteres fijos como sustitutos equivalentes del *private eye*, o sea, personajes que sin desarrollar la actividad profesional del detective privado, han ejercido en la práctica cometidos afines. El periodista y el abogado, cuyos oficios les aproximan al fenómeno criminal, han devenido en consecuencia profesionales sustitutivos del investigador clásico a lo largo de la mitología del género; además, tales figurantes se acercan ya de por sí (a causa de sus respectivas dedicaciones al descubrimiento de la verdad) hacia el ámbito de acción del detective" (1986, 185-186).

- No nos hagamos los pendejos. ¿Cuánto, cuánto le pagó mi esposa?  
—Eso es secreto profesional.  
—A la mierda su secreto profesional. ¿Cuánto por el rollo fotográfico? Pídame lo que sea. ¿Quiere doscientos mil pesos?  
Silanpa pensó que había cobrado exactamente esa suma y que ya la había gastado reparándole el sistema eléctrico al Renault 6.  
—Por esa plata ni me rasco la oreja, doctor. Además no es legal lo que me propone.  
Se acarició el pómulo. Se dio media vuelta y enfiló hacia la puerta.  
—Espere... ¿Medio millón le sirve?—reviró Gallarín.  
Silanpa miró la cámara y un gesto de sorpresa lo traicionó...  
—Venga, ya mismo le hago un cheque.  
El hombre se cubrió con la sábana. Fue hasta su chaqueta y sacó un estilógrafo.  
—Aquí tiene. Deme el rollo.  
Silanpa cogió el cheque y le entregó la película (Gamboa, 1997, 36).

Este proceder es totalmente extraño a la conducta del detective clásico, quien jamás admite chantajes; tampoco lo hacen los personajes de otra línea de la novela negra, el *hardboiled*, como Sam Spade o Philip Marlowe, con los que tal vez Víctor Silanpa podría asemejarse en varios rasgos, en especial en su vida desordenada y en sus dificultades para tender puentes afectivos con sus semejantes. En el caso de Silanpa, la comunicación más estrecha que mantiene es con su amigo Guzmán, un inteligente periodista recluido en una clínica de reposo por su afición al alcohol y a las drogas, y con un maniquí femenino que conserva en su cuarto.

Pero pese a estas semejanzas existen también sutiles diferencias que impiden catalogar a Silanpa como un típico *hardboiled*. La primera de ellas: no es un cínico o un duro, atravesado por una corriente subterránea de humanidad, por el contrario, es un sentimental que expresa abiertamente sus emociones. La historia amorosa entre Víctor y Mónica ocupa un importante lugar en la novela, tanto que la resolución de este conflicto personal está casi en igualdad con la investigación del crimen. Donde sí se construye una nueva semejanza es el desenlace amoroso: tanto en el *hardboiled* como en su expresión cinematográfica, el *film noir*, el resultado final de la trama amorosa es la decepción y el engaño.

Silanpa, a diferencia de los duros del género, muestra su miedo ante ciertas situaciones, incluso de forma humillante: "Silanpa miró el hilo de Colprensa y no encontró nada. Le dolían las almorranas. El miedo al ver la

pistola de la mujer y los esfuerzos que hizo por penetrarla lo hicieron sangrar. Estaba sentado de medio lado, sintiendo el calzoncillo lleno de crema y maldiciendo su suerte" (128).

Otra diferencia está en la relación de Silanpa con la violencia. Si bien no duda en utilizar métodos como el soborno para conseguir alguna información, es un hombre pacífico, incapaz de recurrir a la agresión física. Las armas le son extrañas y cuando debe disparar una, como sucede en el pasaje en el que Susana Caviedes y él huyen de los hombres de Tiflis en un vehículo, lo hace con torpeza. Los tiroteos y las persecuciones que suceden en la novela corren a cargo de los involucrados en la lucha por las escrituras; no del periodista.

Pero es también necesario hacer una aclaración: es cierto que Silanpa no tiene ese código de Marlowe o Spade, quienes, pese a estar siempre en los márgenes de lo social, como investigadores privados se mueven por un estricto sistema personal de valores, en los que, por ejemplo, no cabe el recibir dinero del investigado para ocultar los resultados de la misma al cliente; cuando actúa como periodista lo hace movido por una ética similar. En él hay un afán por establecer la verdad de los hechos, por llegar al fondo de los mismos, que soporta cualquier soborno o amenaza, como se observa en varios diálogos con Susana Caviedes. Es significativo el contraste entre la actitud de mercenario que tiene cuando toma las fotos de sus investigados, a la rectitud que expresa cuando actúa como periodista:

—No vengo a seducirlo, Víctor. Tal vez a comprarlo, para hablar claro, porque conozco sus tarifas y sé que usted tiene precio.

—¿Y qué es lo que quiere comprar?

—El Paraíso Terrenal no tiene nada que ver con su historia del empalado, pero por el camino que va nos puede perjudicar. Vengo a ofrecerle un millón de pesos para que nos deje tranquilos, siga viniendo al baño turco y no se meta en lo que no le importa.

—Hubiera preferido la seducción señora. Un millón de pesos para mí es casi una ofensa.

—Ponga usted el precio.

Sacó una chequera del bolso y lo miró a los ojos.

Silanpa se levantó y volvió a la cocina. Desde allá le habló.

—Guarde su chequera señora. No hay precio (118-119).

Y más adelante, cuando Susana descubre que ha sido Víctor quien ha robado las escrituras para entregárselas a la policía, le dice que ha cometi-

do un error, pues hubiera podido ganar mucho con ellas. Ante esta afirmación, Silanpa hace una declaración sobre el sentido de su oficio:

- Yo no hago esos negocios Susan, soy periodista.
- Pendejo, eso es lo que es. Un pendejo. Nadie puede rechazar algo así, ¿Usted sabe lo que mucha gente estaría dispuesta a pagar (259).

Pero esto no obedece sólo a una ética profesional, sino a una actitud existencial. Su vida se justifica, al parecer, en tanto pueda mostrarse a sí mismo que las razones por las que actúa son diferentes a las de los otros implicados en la trama. En cierta medida, Silanpa se enfrenta, no desde una imagen inocente de la justicia, el bien o la verdad, sino desde una visión lúcida, al cinismo y a la corrupción de sus opositores:

- No se le olvide que hay dos muertos en el camino.
- En todas partes hay muertos, Víctor. Para donde uno mire se encuentra con cadáveres.
- Pero uno puede elegir de que lado está.
- Yo estoy del lado de los vivos. Por eso no me gusta enfrentarme con alguien como Tiflis.
- Su pelea y la mía son distintas —dijo Silanpa encendiendo un cigarrillo.
- Ya sé pero en la mía se puede ganar.
- No siempre ganar es lo correcto.
- Cuando se trata de seguir vivo, sí lo es.
- Todos estamos vivos, no se preocupe por eso.
- ¿Y por cuánto tiempo?
- Eso nadie lo sabe (283).

Hay otro rasgo importante en la personalidad de Silanpa, y es su búsqueda personal. En gran medida, la novela al mismo tiempo que es la investigación de un crimen, nos muestra también a un personaje que intenta resolver un drama amoroso, y, más allá, encontrar su lugar en el mundo. La ambigüedad de Silanpa frente a sí mismo, puede verse en el fragmento en que lee una cita de Graham Greene, la cual dice:

Leyó: “Los prohombres gozan de un empleo fijo, de buenos ingresos... Siempre tienen en algún lugar algo que les pertenece, como usted su hotel. Los vividores...bueno, nos buscamos la vida aquí y allá, en los bares... Andamos con los ojos bien abiertos y el oído atento.” [...] ¿Qué era él? Mónica quería que fuera un prohombre y él deseaba con fuerza

ser un vividor. Fue a la cocina y se sirvió otro dedo vertical de Viejo de Caldas: no era ni uno ni otro. Le sobraba la plata para ser un vago y no le alcanzaba para ser respetable (48).

Al final, el personaje no será ni lo uno ni lo otro, sino, en una solución más propia de la novela de formación, establecerá cierto pacto con la vida que le permitirá vivir más tranquilamente, porque, y esto es un juego de metatextualidad, “A diferencia de lo que sucede en los libros —pensó Silanpa—, en la vida las historias nunca se acaban” (333).

### La adscripción en el género

¿Es *Perder es cuestión de método* una novela policíaca? La adscripción de una obra en un género es siempre un problema complejo. En muy pocos casos puede darse un juicio unilateral, pues la ambigüedad misma que produce todo buen texto literario permite una diversidad de lecturas, que afectan, claro está, la definición genérica. A esto tiene que sumársele que los géneros no son entidades abstractas, sino estructuras en permanente proceso de transformación. Como señala Luigi Volta, para el género policíaco:

También lo policial es una utopía en cuanto género estable, inmutable, pues no existen juegos literarios tan sólidamente estructurados que puedan ser actualizados en el tiempo sin padecer ninguna evolución o cambio y, mucho menos, que puedan ser universales. Los géneros son infaliblemente familias históricas en el sentido de que las varias reglas del juego que los caracterizan dependen de situaciones comunicativas histórica y geográficamente determinadas (Volta, en: Petronio et al, 1991, 11).

En otras palabras, la literatura policial, como género, será distinta según el tiempo y el lugar donde se escriba, pero, pese a esto, debe conservar ciertos vínculos con el modelo original que le permitan ser llamada de este modo.<sup>2</sup>

2 Hubert Pöppel define dicho modelo: “Esa novela policíaca sería un texto literario con una extensión de unas 200 páginas que tiene como tema exclusivo (el *plot*) la investigación de un asesinato por parte de un detective no vinculado a la policía y que llega a la solución con métodos puramente racionales, lógicos e intersubjetivamente aceptables. Los acontecimientos se ubican en un espacio local y temporal bien enmarcado, con un número limitado de personajes. La novela, por su parte, se limita estrictamente a contar lo relacionado con el crimen, su



De forma general, se reconocen dos grandes tradiciones en este género, la llamada *novela enigma* y el *hardboiled*, que a veces es considerado más como un subgénero del *thriller*.<sup>3</sup> La primera se ajusta a la definición que ofrece Pöppel, mientras que el segundo privilegia la acción a la investigación racional en la resolución del crimen; así mismo, incorpora aspectos sociales y políticos, que la vertiente clásica desecha. Otros elementos sirven para diferenciar ambos modelos, pero preferimos irlos presentando a medida que analizamos el texto de Gamboa.

Indiscutiblemente, *Perder es cuestión de método* posee algunos de los elementos propios de la novela policíaca clásica. Como ya habíamos señalado, se abre con un crimen, que es a la vez un enigma: un cadáver misterioso. El investigador, quien no es el tradicional *private eye*, sino un periodista, consigue un ayudante, con lo que se conforma el tradicional dúo, pero, como veremos más adelante, éste cumple una función más paródica que de otro tipo. A partir de ahí se abre una investigación, la cual no puede verse como un procedimiento racional, pues la primera pista aparece no como resultado de la intelección sino de la casualidad: Estupiñán se encuentra en un bar con un hombre que cuenta sobre un extraño trabajo que tuvo que hacer cerca del lugar donde se encontró el cuerpo. A partir de este

---

investigación y solución; no se permite digresiones políticas, sociales, psicológicas o de otra índole. El detective tiene un ayudante que a la par ejerce la función de narrador de la novela. El eje temporal-lineal: aparición del cadáver- investigación - solución, se interrumpe constantemente con analepsis, o sea con reconstrucciones de lo ocurrido antes del crimen. Esas reconstrucciones parciales arrojan pistas e indicios que el detective en su presentación de la solución al final del libro junta para llegar a una reconstrucción completa de los hechos que llevaron al asesinato. El orden perturbado por el acontecimiento inaudito del asesinato se restablece con el actuar exitoso del héroe detective sobre su antagonista, el asesino (2001, y *La novela negra en Colombia*, 2000).

- 3 La página web [www.Mysteryguide.com](http://www.Mysteryguide.com), define cada subgénero. **Private eye**: “[...] a non-police detective, usually a paid professional investigator. [...] The style should be very realistic on the surface but romantic underneath, with plenty of irony and quixotic heroism”. **Hardboiled**: “Books [...] are set among criminals rather than crimefighters. A typical storyline concerns revenge, vigilante justice, or the commission (rather than detection) of a crime; the classic narrative style is terse, colloquial, and stripped-down. The subject matter may include hellish marriages, sexual abuse, drug and alcohol addiction, prison life, or other similarly intense antisocial experiences.” **Thriller**: “[...] instead of solving a crime that occurs at or before the beginning of the narration, the thriller is built around a more linear plot device such as a chase, a showdown, a rescue, an act of vigilante justice, or a race against time to prevent a crime from occurring.[...] Almost all thriller protagonists are male, and they usually aren't the weedy, whiny, Woody Allen type either”.

hecho el periodista reconstruye los eventos, y en este proceso, se privilegia la acción al raciocinio: Silanpa y Estupiñán se mueven de un lado a otro, indagan en bares, saltan muros, se esconden en botes en movimiento, caen desde edificios, profanan tumbas, roban documentos, participan en tiroteos y persecuciones de autos; los muertos aumentan en progresión con el desarrollo de la novela y, si es cierto que al final se logra aclarar el enigma, no queda del todo clara la forma cómo el periodista logra articular todos los hilos. Es decir, se viola la primera de las reglas que S.S. Van Dine considera básicas de la novela detectivesca y que reza: “Lector y detective tienen que tener las mismas posibilidades para solucionar el crimen”, pues, en este caso, los lectores nunca reciben las pistas necesarias para articular la historia.

A esto se le suma que el narrador le cuenta a los lectores, mucho antes de que Silanpa se entere, la respuesta al primero de los misterios del caso, esto es, la identidad del empalado. En efecto, gracias a un diálogo entre Tiflis y Susana Caviedes, nos enteramos, o mejor reafirmamos, pues ya se había insinuado, que el muerto es Pereira Antúnez. Este procedimiento elimina el rasgo sorpresa tan característico de la novela policíaca clásica.

La solución del enigma y la correspondiente restitución del orden que el crimen había alterado son otros dos elementos que *Perder es cuestión de método* transgrede. Si bien se resuelve el caso, esta solución no implica un retorno de la justicia; por el contrario, la impunidad protege a los principales implicados en el crimen. Como ya habíamos señalado en la primera parte, no hay una restitución del orden, porque éste realmente no existe; lo que ya, desde una lectura sociológica, señala otra diferencia con la novela policíaca, que surge y se desarrolla en sociedades donde el Estado y la Ley son referentes efectivos.

El papel que en la novela tiene el capitán Aristófanos Moya, representante paradigmático del Estado, es más que evidente de esta situación. Mientras que el periodista es agredido y perseguido por intentar aclarar el crimen, él se dedica a contar, ante un club dietético-evangélico, su historia gastronómica, para terminar, al final, trabajando al servicio de Vargas Vicuña, uno de los responsables de la negociación ilícita con los terrenos del Sisga.

Estos últimos aspectos nos llevan a pensar que la novela tiene mayores afinidades con el denominado *hardboiled*, aunque con las diferencias que ya habíamos mostrado cuando describimos al protagonista. Más allá del

predominio del elemento *acción* en la novela; deben considerarse otros aspectos para establecer esta afinidad.

El primero es el espacio en el que se desarrolla la novela. A diferencia de la novela enigma, que gusta de espacios cerrados (vagones de trenes, balnearios, casas de campo, clubes privados) el *hardboiled* prefiere “mostly urbanized, big cities; occasionally rural or small towns” ([www.geocities.com/Athens/6384](http://www.geocities.com/Athens/6384)). En este caso, si bien el cadáver aparece en un área rural, la acción se desarrolla, en lo esencial, en Bogotá.

La ciudad no es sólo un decorado. Cumple una función en la novela. Silanpa la transita y establece una relación con ella. Traza un recorrido que está íntimamente ligado al desarrollo de la historia. Podríamos denominarlo un descenso a la dimensión urbana desconocida: así Silanpa progresivamente va abandonando su entorno clase media para sumergirse, primero, en los bares nocturnos, luego en los barrios populares, hasta llegar a lugares más sórdidos como el cementerio, en el que penetra de noche para, en compañía de Estupañán y un leproso, profanar una tumba. Esta inmersión se refleja, incluso, en la transformación física del personaje, quien descuida su apariencia personal hasta, en un momento, parecer un mendigo.

La ciudad deja de ser un espacio familiar y se vuelve enemiga:

En la carrera 13 paró un taxi y fue a la casa de Quica. De pronto la ciudad en la que había vivido siempre se convertía en un lugar hostil. Cada esquina podía contener un peligro. Al llegar al barrio Kennedy se sentía francamente mal; podía soportar el espectáculo de la pobreza pero no sus olores, el acopio de basuras y los muros raídos por el orín (Gamboa, 1997, 153).

Más aún, Silanpa termina diferenciando con claridad las fronteras entre la ciudad en la que cotidianamente había vivido, y la que conoce en el transcurso de la investigación:

Cuando la vio perderse por el corredor sintió un fuerte impulso, un deseo imparable de estar lejos, de escapar de esa casa extraña en la que Mónica recibía a sus amigos, en la que dormía y estudiaba y tal vez vivía. Retrocedió tres pasos hasta llegar a la verja y al verse en el andén salió corriendo a toda velocidad. Al llegar a la 19 tomó aire y empezó a buscar un taxi. Ya era tiempo de volver al otro extremo de Bogotá, de regresar a esa otra vida en la que las cosas eran amargas y reales (233).

En general, el espacio se torna hostil y agresivo, y sólo al final Silanpa logra cierta reconciliación con su entorno:

Quería simplemente que el tiempo transcurriera con lentitud, que se deslizara sin tropiezos hasta el final de la tarde para salir con Ángela, caminar hacia el Planetario y luego subir a las Torres del Parque a tomar algo en su casa, mirando por las ventanas la cajita roja del teleférico a Monserrate y escuchando algo de música mientras pasaba el tráfico de la tarde (333).

La vida social es tan hostil como la ciudad. Los personajes implicados en la especulación con las tierras de la represa, son todos —quizás con excepción de Tiflis, representante de la llamada “clase emergente”— respetables miembros de la burguesía: abogados de prestigiosas universidades, concejales, urbanizadores con estudios en el exterior, etc. Aparentemente, se mueven en un entorno legal; pero no tienen ningún escrúpulo a la hora de negociar con personajes de dudosa reputación, como Heliodoro Tiflis.

Es más, todos ellos se consideran representantes de la buena moral, como se observa en este diálogo entre Vargas Vicuña y el esmeraldero:

—Le voy a contar un secreto, doctor Vargas... Todas las mañanas, antes de desayunar, salgo al jardín y agarro un puñado de tierra. La beso y luego la dejo escurrir entre los dedos. Esa es mi terapia para aguantar.

—Tanta bomba, tanta corrupción, tanto maleante... La gente de bien es cada día más escasa.

—¿Culpa de quién? Yo tengo para mí, y esta es otra confidencia, que el gobierno está infiltrado. Esos liberales no son sino copetones disfrazados.

—Son las reglas del juego, aquí mandan las urnas.

—Pero usted sabe, mi querido doctor, que el destino de las urnas es romperse (138).

Pero ellos no son más que un eslabón mediano de una cadena de corrupción. En cierto modo, son marionetas de poderes mayores, que se mueven en el trasfondo. Detrás de cada uno, hay alguien “con más poder”: el concejal Esquilache necesita los terrenos porque su elección estuvo respaldada por GranCapital (y no es gratuito el nombre) un grupo interesado en invertir en ellos; y más peligroso que la misma mafia, como lo dice el mismo Esquilache: “No sé si tú sabes quiénes están detrás de GranCapital, pero al lado de ellos Tiflis es como la pequeña Lulú” (272).

Vargas Vicuña también representa intereses: “Él está protegido por gente peligrosa. Es un tipo sin escrúpulos, una mala persona” (273). Cada uno está dispuesto a hacer lo que sea para lograr sus objetivos: Emilio Barragán a jugar en los dos bandos, para salir de las deudas de juego y marcharse del país; Susana Caviedes, a acostarse con Tiflis, o con quien sea, para conseguir las escrituras; Esquilache a vender a su cuñado con tal de lograr su negocio. Engañar, estafar, robar, asesinar o profanar los cadáveres, dejan de ser violaciones a la norma para convertirse en la norma misma.

Los personajes son, ante todo, expresión de una sociedad criminal, construida sobre una apariencia de legalidad, pero con un fondo sórdido, como ellos mismos lo reconocen:

—Sí, viejo, pero yo no podía decírtelo, Hay una cosa que a tu edad deberías saber y es que encima de la mesa todo el mundo se sonríe, pero si levantas el mantel son puras patadas. A Vargas Vicuña no le queda más remedio que contar conmigo porque yo tengo que aprobar sus proyectos en el Distrito, pero los que están detrás de él y los que están detrás de GranCapital son enemigos, ¿Me sigues? (273).

Muchos otros aspectos se podrían mirar: la conversión de lo público en un botín disputado por intereses privados, la hipocresía y la doble moral de las clases dirigentes, el carácter delincuenciales de la labor política, etc. Pero en general, podría resumirse diciendo que la novela construye un microcosmos nacional donde las actividades criminales, en sus diversas manifestaciones, sustituyen a la ley.

También es importante advertir que, curiosamente, el delito se convierte en el puente entre las diversas clases sociales. En torno al crimen se encuentran y tienden lazos comunicativos el político y el mafioso, el periodista, el empleado, la puta y el inversionista, los guardaespaldas, los ‘lavaperros’, los grandes y medianos poderes; toda la sociedad se encuentra en el delito, gracias a él se conocen y establecen vínculos, como si una colectividad incapaz de construir proyectos civiles, encontrara en su propia anomia el referente cohesionador.

### **El humor y la intertextualidad**

Pese a la sordidez del mundo narrado, no puede decirse que *Perder es cuestión de método* sea una novela sombría, pues el humor se convierte en

una válvula de escape. La violencia que se narra, está acompañada de una mirada burlona sobre la realidad. En cierta medida, Gamboa caricaturiza el horror, lo desfigura y lo lleva a lo grotesco, hasta un punto que hace reír.

Empecemos por la pareja Silanpa-Estupiñán, parodia de los clásicos dúos de las novelas policíacas. Silanpa es un antihéroe, acosado por las almorranas y engañado por su novia; Estupiñán, por su parte, es un contador, que al verse involucrado en la investigación, hace suyos los gestos y expresiones que, según su cultura televisiva, cree propias de un detective. Por ejemplo, desde la primera frase convierte a Silanpa en su jefe natural:

Silanpa sacó una insignia falsa de la billetera y se la mostró.

—Ah, ya entiendo... ¿De la secreta?

—Colaboro con la policía. ¿Le puedo pedir que me llame si sabe algo de su hermano? A lo mejor colaborando entre los dos damos con él.

—Listo jefe. Yo lo llamo. *Keep in touch*

—¿Habla inglés?

—Me estoy preparando para emigrar. ¿Usted conoce allá? (28).

Si bien Estupiñán se decepciona un poco cuando descubre que Silanpa es periodista y no detective, continúa ayudándolo y se apersona totalmente de su papel de investigador, falta a su oficina —amparado por un permiso del capitán Moya— para entregarse a la resolución del caso. Su identificación detectivesca es absoluta, así, cuando Silanpa lo llama, abandona el ‘adiós’ por el policial ‘cambio y fuera’; y cuando el periodista le pide, después de que los hombres de Tiflis le destrozan el carro, que vaya a su apartamento a ver si todo esta en orden, Estupiñán se disfraza como cualquier detective:

Un rato después Estupiñán apareció. Vestía un overol azul marino, botas de caucho y casco amarillo. Del frío se protegía con un capote negro.

— ¡Sorpresa! ¿Le gusta mi disfraz?

—Sí, pero... ¿de qué es?

—Empleado del Ministerio de Obras Públicas. ¿Tenemos presupuesto para invitar a dos hembritas? Aquí hay buen material rajado (134-135).

A esta transformación se le suma una ignorancia proverbial, que lo lleva de exabrupto en exabrupto, así, indignado, afirma:

—¡Sobre la cabeza de esos malhechores pende la espada de Demóstenes!

—¿Demóstenes? —Dijo Silanpa— Querrá decir Damocles.

—Es lo mismo, jefe. En esa época todo el mundo andaba armado (91-92).

Y, cuando huyendo de los hombres de Tiflis cae desde un edificio y es salvado por el toldo de un restaurante de comida coreana, no puede menos que exclamar: “¡Qué viva Ho Chi Minh, carajo!”

Continuamente interrumpe a Silanpa con las preguntas más curiosas:

—¿A usted le preocupa el absoluto, jefe?

—No sé a que se refiere.

—Yo tampoco sé muy bien —dijo Estupiñán adelantándose—. Es que tengo un vecino chino que hace meditación, el doctor Lung Mo. El otro día me crucé con él en la escalera y me preguntó: “A usted le preocupa el absoluto señor Estupiñán? Yo no supe que responderle porque no sé qué es el absoluto (219).

O:

—¿Puedo hacerle una preguntita, jefe? Es que hay una vaina que nunca he entendido.

—Dígame.

—¿Cuál es la diferencia entre estado de sitio y estado de derecho?

Silanpa se lo explicó como pudo.

—Qué burro soy —se burló Estupiñán—. Yo pensé que donde decía estado de derecho había que poner “soltero” (312-313).

En un fragmento de la novela, cumple una función clásica del ayudante en la literatura policial, como es la de servir de narrador de la trama. Pero lo hace de una forma paródica: Estupiñán en el momento de rendir indagatoria sobre la captura de Emilio Barragán, cuenta con el lenguaje de las novelas de quiosco. Es decir, recurre al lenguaje que el cree propio de las historias policiales:

—¿Podría describir a ese hombre? —Continuó el uniformado.

—Tenía algo más de cincuenta años, vestido cruzado y corbata. Uno setenta y cinco de estatura. Tez clara, pelo cano y escaso en el centro, aunque abundante por los lados, típica alopecia capitalina. Había en sus gestos un saber estar, una educación evidente... (311).

Pero Estupiñán no es un payaso. Él es quien descubre la pista inicial, y gracias a su seguimiento empecinado, logra la captura del único detenido en el caso: Emilio Barragán. Así mismo, hay en él un elemento dramático, serio, como es la desaparición y muerte de su hermano.

Otro elemento humorístico lo constituye la presencia del capitán Aristófanes Moya, quien demasiado preocupado por sus problemas de sobrepeso, no tiene tiempo de ocuparse del caso; y cuando lo hace, escoge siempre los aspectos más banales del mismo. Así, cuando le destrozan el automóvil a Silanpa y se cagan en él, no se le ocurre otra cosa que enviar el trozo de mierda al laboratorio, con los siguientes resultados:

—Bueno, yo colegí que una asquerosidad de ese tipo no podía producirse sin la ingestión de un alimento sólido, y por eso ordené que lo estudiaran en el laboratorio.

—¿Y qué resultados hay?

—Es difícil, parece que es incuestionable la ingestión de una serie de platos típicos. Espere, por aquí tengo el informe.

Abrió un cajón, sacó un fólder y se ajustó las gafas.

—Le leo directamente la lista —dijo Moya—. Levadura de cerveza, maíz, papa, carne, tomate... Bueno, le resumo y voy a las hipótesis: cuchuco de trigo, con espinazo, lentejas, ensalada mixta y dos o tres Bavarias. ¿Qué le parece? (200).

Sus monólogos autobiográficos también revisten un carácter cómico, en los que el tema de la comida y sus adiposas consecuencias ocupan el lugar principal. El tono de todos ellos es, más o menos, como el siguiente:

El primer golpe mortal lo recibí al conocer un alimento que no existía en Barranca y que fue para mí como la tentación del pecado: los perros calientes. Yo nunca había conocido algo así, y por la novedad y el sabor, muy rápido se me convirtió en vicio. Y del perro a la hamburguesa no hubo más que un paso, y entonces la cosa se puso realmente difícil [...] Mi protección frente a esos alimentos era escasa y entonces le daba y le daba a los perros calientes, primero al sencillo con mostaza y luego al hawaiano, y no había depresión, susto o alegría que no acabara en los puestos del parque Lourdes chupándome los dedos y diciéndole al vendedor "A ver, otrico con mucha cebolla" (52).

Ahora bien, estos, y otros, elementos humorísticos no significan que *Perder es cuestión de método* sea una novela cómica, sino que en ella se combinan elementos humorísticos o pedestres con conflictos serios. Algo semejante se da en los juegos de intertextualidad presentes en la novela: donde las fronteras entre lo culto y lo popular se diluyen. Así, por ejemplo, para Silanpa, Graham Greene se convierte en una referencia obligada; y en cierta medida, el personaje comparte esa conciencia del fracaso, pero a la



vez la necesidad de actuar según un código personal, propio de los personajes del escritor inglés. Estupiñán, por su parte, encuentra sus modelos de conducta, no en libros, sino en películas comerciales:

—¿Usted vio *Flashdance*, jefe?

—Sí.

—Esa película me cambió la vida. Ahí aprendí que los destinos no se regalan. Que toca trabajarlo, peleárselo. Si uno no sale a buscarlo él no viene, pero cuando viene llega y se queda (328).

De igual manera, las referencias que en la novela se hacen al género policial son tomadas de series televisivas y no de la tradición escrita, como en el siguiente diálogo entre Estupiñán y un taxista:

—¿Usted es de la policía?

—No, soy detective.

—No joda. ¿De verdad?

—Sí, estoy vigilando a un sospechoso.

—Magarret...

—¿Qué?

—Magarret, el de *Hawai 5 -0*.

—Eso, igualito (300).

### A manera de conclusión

Quizás la riqueza de un género la construye no tanto los textos que se apegan o respetan sus normas, sino aquellos que las toman, las modifican y combinan, exploran sus posibilidades y tratan de ensanchar sus fronteras.

*Perder es cuestión de método* constituye una exploración en el género de la novela negra. Recrea muchas de las convenciones del *hardboiled*, pero las sutaliza y complejiza. La presencia del elemento sentimental, dramático, y la constitución psicológica del personaje, son los rasgos diferenciadores. Además, el hecho de que el personaje convierta la investigación en una búsqueda de construcción personal, que al final le permite acomodarse, aunque sea de forma frágil, en el mundo, marca una diferencia con los finales de esta vertiente que, en general, privilegian el radical desencantamiento y la decepción frente al estado de las cosas. En general, un elemento de cinismo atraviesa el *hardboiled*: el protagonista es un descreído, quien, brevemente atisba la posibilidad del amor o la redención en un mundo sórdido, para luego, ser víctima del engaño, lo cual lo lleva a refor-

zar su imagen inicial de la sociedad como un espacio donde “el hombre es un lobo para el hombre”. Como elemento diferencial, podríamos decir que ciertos rasgos de la novela de formación se encuentran en el texto de Gamboa: el protagonista conoce la corrupción del mundo, la pérdida del mundo, la ausencia de justicia, y sale transformado de esta experiencia.

Novela policíaca, *hardboiled*, novela sentimental y de formación, esa mixtura es la que estructura el género y lo enriquece. Algo similar sucede con el tono: ni absolutamente serio, grave, ni sólo jocoso. Las referencias literarias, televisivas, cinematográficas revelan el afán del autor por hacer de la cultura popular y masiva un referente válido en la construcción de obras literarias, y claro, un juego con un género como el policíaco que parece tan apropiado para expresar las tensiones, los conflictos y la profunda corrupción de la sociedad colombiana, donde el crimen y la impunidad, más que elementos anómicos, perversos o desviados, se han convertido en la norma, en la ley misma.

## Bibliografía

Chandler, Raymond. *The Big Sleep, Farewell my Lovely, The High Window*. New York: A.A. Knopf, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Maltese Falcon*. New York: Vintage Books, 1992.

Coma Javier. *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama, 1986.

Gamboa, Santiago. *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Norma, 1997.

Hammett, Dashiell. *Red Harvest*. New York: Grosset & Dunlap, 1929.

Meyer, David. *A Girl and a Gun: The Complete Guide to Film Noir on Video*. New York: Avon Books, 1998.

Petronio, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigui Volta. *Los héroes difíciles: la literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.

Pöppel, Hubert. *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.

Silver, Adam and Elizabeth Ward (eds.). *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: Overlook Press, 1979.

Van Dine, S.S. *The World's Great Detective Stories, a Chronological Anthology*. New York: Blue Ribbon Books, 1931.

[www.geocities.com/Athens/6384](http://www.geocities.com/Athens/6384)

[www.Mysteryguide.com](http://www.Mysteryguide.com)