

EL ARTILUGIO DE UN RELATO POLICÍACO INTERCALADO EN *EL SÍNDROME DE ULISES* DE SANTIAGO GAMBOA*

THE TRICK OF AN INTERPOLATED
DETECTIVE STORY IN *EL SÍNDROME DE ULISES*
BY SANTIAGO GAMBOA

Álvaro Antonio Bernal¹

* Artículo derivado de recientes investigaciones sobre la ficción policial, la narrativa urbana y la representación literaria del inmigrante colombiano.

Cómo citar este artículo: Bernal, Á. A. (2022). El artilugio de la inclusión de un relato policíaco intercalado en *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 127-144. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a07>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-5053-7568>
aab52@pitt.edu
University of Pittsburgh at Johnstown,
United States

Resumen: Santiago Gamboa establece en la novela *El síndrome de Ulises* una estructura enunciativa, liderada por la voz de un narrador en primera persona que relata sus aventuras como inmigrante colombiano marginal en una París realista y poco convencional. Dentro del marco de la novela, se inserta un relato policíaco intercalado que resulta ser clave para mantener la atención del lector. En este artículo se propone que tal artilugio juega a ser un recurso narrativo que evoca una digresión, en la cual se configura una vertiente textual perteneciente al género negro.

Palabras clave: Santiago Gamboa; literatura colombiana; *El síndrome de Ulises*; relato intercalado; ficción policíaca.

Abstract: Santiago Gamboa establishes in his novel *El síndrome de Ulises* a narrative structure led by a first-person narrator, who recounts his adventures as a marginal Colombian immigrant in a realistic and unconventional Paris. Within the framework of the novel, an interpolated crime fiction story is incorporated as a key to maintain the reader's attention. In this article, it is proposed that such a strategy plays at being a narrative resource that evokes a digression in which a textual trend, belonging to the crime fiction, is set up.

Keywords: Santiago Gamboa; Colombian Literature; *El síndrome de Ulises*; Interpolated Story; Crime Fiction Narrative.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 10.08.2021

Aprobado: 05.10.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Exordio

La estructura de la novela de Santiago Gamboa descansa en una narración que se glosa por medio de un narrador-protagonista, el cual establece como eje temático principal sus afugias y penas en medio de una ciudad beligerante y agreste. La trama se desarrolla de manera episódica y en ella el protagonista, un joven colombiano, aspirante a escritor, choca con la realidad de una París frecuentemente estereotipada con el cliché de la intelectualidad, la alta cultura y la distinción, estereotipo este que tiene orígenes desde siglo XIX:

París era el lugar mitificado por el intelectual de fines del siglo XIX (hasta avanzado el XX), reservado no solo a burgueses sino a aquellos que pudieran alejarse de la estrecha sociedad de la época para abrirse a la modernidad en lo metropolitano y cosmopolita. El imaginario poco ha cambiado; en el mundo artístico e intelectual se sigue buscando en Europa ese “centro ausente” que formó parte de “la cotidiana imitación” que alimentara las fantasías del pasado y que diera paso en Latinoamérica, entre otras, a las llamadas novelas de artista (Giraldo, 2008, p. 95).

Pues bien, la capital francesa en la novela no calza con la superficialidad con la que sus descripciones habituales ayudaron a construir un espacio artificial e ilusorio. Por el contrario, la llamada “ciudad luz” se convierte en un lugar que solo les ofrece a los inmigrantes pobres tristezas, desgracias y miseria. Ya dentro del armazón de la novela, se evidencia una ramificación narrativa que se lee e interpreta como aquel recurso literario de la inserción de un relato relacionado con la trama, pero que se podría asumir como independiente o, digamos, con vida propia. Tal historia transcurre anexa al desarrollo de los eventos que le suceden al protagonista, pero por momentos llega a tomar gran relevancia. Esa inserción narrativa de corte policiaco presenta elementos que hacen variar la diégesis de la novela;¹ introduce piezas de suspenso y misterio al marco temático; y, principalmente, establece una relación dialógica, suscrita a una nueva perspectiva con respecto al núcleo de hechos que relata el narrador-protagonista.

En consecuencia, resulta importante fijar la atención en los momentos, los tiempos, los escenarios y el contenido de esa historia intercalada que obviamente hacen parte de la trama general, pero juegan a ser un artilugio del autor. Esta estra-

¹ En este estudio asumo y empleo indistintamente los términos “novela policiaca” y “género/ novela negra”, usados en el texto fundacional de Hubert Pöppel (2001, p. 4).

tegia narrativa es usada principalmente como una herramienta más para sostener la atención y el interés del lector dentro de toda la escenificación y el acontecer de la novela. Siguiendo ese camino, me interesa examinar tal procedimiento desde la perspectiva formal como maniobra literaria y, a la vez, como parte sustancial dentro de la trama de la novela. Para tal fin, me propongo deconstruir la narración interpuesta con el propósito de concentrarme en ese nuevo espacio textual y profundizar en algunos análisis pertinentes.

Es importante situar el contexto de la novela de Gamboa y entender que las relaciones interdiscursivas de la misma, principalmente a partir de la voz del narrador y las de los otros personajes —en particular las que se leen desde la historia interpolada—, crean una relación entre tiempo y espacio (cronotopo según Mijaíl Bajtín) que dialogan entre sí. Por lo tanto, el texto ofrece una lectura desde variadas posiciones enunciativas. El tejido de la historia surge con los recuerdos del narrador que rememora una etapa de su vida aciaga en términos materiales, pero rica en experiencias de vida y aventuras. Con base en esos momentos, el lector es sumergido en tiempo presente como testigo de tales dramas y sucesos, y en esa medida se le hace partícipe de un relato alterno, temporalmente hablando, acerca de un hombre conocido por el narrador que desaparece misteriosamente. Aquí podemos ver que el cronotopo bajtiniano encierra varios matices temporales y espaciales que, a su vez, amarran ciertos momentos clave para el desarrollo de la historia. Recordemos que para Bajtín la identificación del cronotopo, ese concepto en donde se formula el ejercicio y función del tiempo y el espacio dentro de una ficción, resulta ser la matriz o el foco de los principales hechos argumentativos de cualquier obra. Hablo de lo que él enunciaba como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989, p. 237). Esta categoría bajtiniana me sirve como marco referencial para observar las diferentes capas del texto y, aunque mi objetivo no es hacer un análisis basado en su teoría, sí resulta relevante para una lectura rigurosa de la novela. En esa dirección, la identificación de intervalos esenciales dentro del texto, como aquel en el que se desprende el relato interpolado, resulta enriquecedor no solo como juego narrativo formal usado por el autor, sino como aproximación a la complejidad discursiva de la novela. En ese sentido, hablaré de los nudos temáticos de la obra como abre bocas del análisis, para posteriormente teorizar sobre el tema del relato intercalado y finalmente discutir su importancia dentro de la novela.

Nudos temáticos

Presentado lo anterior, que sirve de apertura al objetivo que me interesa, examinaré brevemente el texto a partir de cuatro puntos que funcionan como ejes temáticos dentro de la estructura de la historia y que, a su vez, sirven para sostener y articular toda la trama. Ellos actúan como puntos de partida para entender el texto y referenciar aspectos generales de la obra que sirven al lector de guía. En principio, Gamboa maqueta su trabajo de manera general por medio de sus anécdotas en París. En ese punto, se identifica una relación entre autor, narrador y protagonista que no está totalmente evidenciada en la novela (aparente relato autobiográfico) pero que sirve para desplegar un anecdotario de hechos de vida narrados en primera persona. A partir de ahí, se mencionan lugares de la capital francesa; aparece la París como personaje que vive y se relaciona con sus habitantes. Una urbe de múltiples rostros que no se deja ver como un fondo decorativo, sino que también interactúa como un personaje más de la historia. En ese sentido, *El síndrome de Ulises* funciona como una novela urbana, con un muestrario amplio de lugares icónicos de París, espacios identificables dentro del mapeo de la ciudad, en los que se describen bares, parques, centros culturales, barrios y avenidas.

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos (Calvino, 1994, p. 15).

Es esa, quizá, una de las primeras aspiraciones de Gamboa: explayarse en su conocimiento factual de la ciudad, mostrarla como un ente que por momentos vibra, se duele, brilla, intimida y no descansa. La idea es darle ciertas cualidades y defectos humanos a un lugar que por su historia y su amplia reputación parece tenerlos. Vivir en París, así sea como un inmigrante marginal de un sector periférico, da la apariencia o brinda una pose de mundo, acaso un bálsamo de *high culture* que muy pocos lugares del mundo otorgan. Lo anterior, aunque suene superficial, continúa teniendo tal efecto en el imaginario colectivo.

En segunda instancia, dentro del planteamiento de la novela y para los personajes principales, surge la intención de nutrir el argumento con el elemento erótico dentro de una París que aparentemente exigiría tal condición por su cliché de lugar romántico ampliamente tipificado dentro de su historia literaria. Basta recordar, por

ejemplo, aquellas legendarias novelas autobiográficas de Henry Miller,² en particular *Trópico de Cáncer* (1934), ambientada en la París de 1930, en la que Miller describe de manera explícita —también en primera persona— numerosos encuentros eróticos, que parecen haber influenciado a Gamboa en la escenificación del lugar de las faenas sexuales de su protagonista y en el estilo detallado de las mismas.

Sin duda, esta aproximación del escritor colombiano permite identificar un cronotopo que hace que Gamboa divague en sucesiones de tiempo y espacio, esparcidas en continuas sesiones sexuales en las que el narrador se consume y sumerge cuando conoce a Paula, una colombiana adinerada y liberal (único personaje antagónico en la novela)³ que lo lleva a conocer y vivir los placeres de la carne sin ninguna inhibición. Son muchas las páginas en las que se narran los encuentros con esa bogotana que frecuenta amigas que disfrutan de su sexualidad abiertamente. El narrador participa de esos juegos amorosos en los que la dimensión tiempo-espacio asume otras realidades. Noches de París en medio de la pobreza, mendicidad y hambre, pero a las cuales se juxtaponen escenas de cama tanto convencionales como extravagantes que trasladan al lector a otra dimensión en la cual queda en el olvido el frío cemento de las calles, la delincuencia y la escasez. Con Paula se salta a una nueva temporalidad, a un espacio de fantasías y de lujos. Con ella también se contrasta la vida de aquellos inmigrantes desamparados: “sudacas” malvivientes, rusos traficantes, africanas y rumanas que se prostituyen a orillas del Sena, mientras el narrador es testigo simultáneamente de las artes amatorias de una joven que lleva una vida de opulencia y que no sabe qué hacer con su dinero y su insurrecta libido.

En tercera instancia, un punto insalvable en la novela de Gamboa es el momento en que indica la causa del exilio de algunos personajes colombianos en Europa, en este caso en Francia. Es allí en donde se toca la problemática social y económica colombiana y la danza de una guerra crónica que ha expulsado a millares de colombianos al exterior, debido a la violencia política que siempre ha estado presente. Este tema ha sido de frecuente inclusión en nuestras letras desde tiempos memoriales:

² El escritor norteamericano es citado varias veces en la novela, por ejemplo cuando Paula le cuenta a narrador acerca de una de sus aventuras sexuales con un desconocido al que, por mera curiosidad y adrenalina, termina cobrándole (Gamboa, 2005, p. 107).

³ Hablo aquí de “antagonismo” pensando en Paula como un personaje que se opone a la realidad de la mayoría de los demás en el texto. Una mujer colombiana de familia acomodada que disfruta su estadía en París, estudiando y explorando a su antojo su sexualidad sin ninguna limitación moral ni material.

La violencia social colombiana ha sido un tema recurrente en nuestra literatura. Desde las novelas que se referían a las guerras civiles del siglo XIX, pasando por la centena de textos narrativos que enfrentaron el asunto de la Violencia de los años cincuenta y la literatura que dio cuenta del conflicto en los años setenta y ochenta, hasta la nueva narrativa colombiana que se remite a la violencia actual (haciendo énfasis en el fenómeno del narcotráfico y el sicariato), los escritores colombianos se han empeñado en revisar, recrear, indagar, explorar el fenómeno (Osorio, 2005, p. 178).

En consecuencia, Gamboa construye en su novela una buena parte de los personajes de origen colombiano basándose en la realidad nacional; hombres y mujeres que se vieron abocados a salir del país e iniciar una nueva vida en un espacio que aparenta ser idílico, pero que en realidad es áspero e indolente con su presente. El texto, entonces, cumple con el compromiso de vincular la realidad colombiana con la vida de los personajes que ahora, alejados de ella, la siguen enfrentando de otra manera. Esto se puede notar desde el inicio del texto con la pareja exguerrillera exiliada en París y que acoge al narrador en dicha ciudad:

Rafael y Luz Amparo se encontraron después de muchos meses en el aeropuerto de Bogotá. Cuando les quitaron las esposas, a las puertas del avión, se dieron un abrazo y fueron a sentarse agarrados de la mano. Eran libres, a condición de irse del país por el que habían luchado y por el que estuvieron a punto de morir. Se fueron sin ver antes Cali ni sus familias, no pudieron despedirse de sus amigos ni tomarse una última lulada con pandebono en la sexta, oyendo música y viendo pasar la gente. Nada de eso pudieron hacer Rafael y Luz Amparo y por eso sentían dolor al hablar de Colombia. En las fiestas, con otros latinoamericanos, se entristecían escuchando la letra *Todos vuelven* de Rubén Blades (Gamboa, 2005, p. 18).

Por un lado, recuerdan y reflexionan acerca de ese complejo pasado que los hizo salir y que sigue siendo una sombra que jamás se va a disipar. Por otro lado, conviven con el hecho de enfrentarse a otra violencia representada en el racismo, la impericia al momento de hablar correctamente el nuevo idioma, la mirada prejuiciosa y de soslayo de quienes los observan como ciudadanos mendicantes de segunda categoría y la impotencia de no ser aceptados.⁴

Finalmente, acerca de los hechos y el espacio de la novela, se podría sugerir como una primera conclusión el descubrimiento de una puesta en escena de una ciudad que se observa a lo lejos como meca, oasis cultural y laboral, y que se sigue viendo como gran destino para muchos despatriados del mundo. Es la metáfora de

⁴ Encuentro válido nombrar como historia análoga, en cuanto al fenómeno de la inmigración de colombianos o latinoamericanos en Europa, la novela *Transterrados* de Consuelo Triviño, escritora colombiana residente en Madrid. En esta novela, publicada entre 2018 y 2019, se narran las vivencias de los inmigrantes en el contexto español bajo una perspectiva ficcional pero también con un trasfondo autobiográfico.

la “tierra prometida” que solo lo es para algunos pocos. Como se lee en la novela, más que alegrías, ese sueño dispara balas cargadas de tragedias para todos los pobres que arriban a ella, como se observa en uno de los relatos de una inmigrante senegalesa que termina envuelta en el negocio de la prostitución:

Yo estudié el bachillerato e hice un curso de enfermería en la universidad. Trabajé en un dispensario de salud con las monjas francesas, conocí la lepra y el dengue, pero no pude progresar. Gracias a ese trabajo logré un visado de turismo y aquí estoy desde el año pasado, pero no sé qué va a ocurrir. Si la policía me detiene no tengo qué mostrarles y me deportarán, por eso hay que hacer la mayor cantidad de dinero, ¿entiendes? Nunca trabajé con mi cuerpo en Dakar, pero tuve varios hombres. [...] Los franceses se llevaron las riquezas de nuestro país y nos abandonaron. Dejaron el idioma y una estructura colonial endeble, casas solariegas y portales grandiosos. Hoy las gallinas se pasean por esos portales y en las ventanas hay ropa colgada. Hoy nos desprecian (pp. 79-80).

Bajo esa perspectiva, el problema no es solo de los colombianos —núcleo principal de los personajes—, sino que es una constante para cualquiera que sea pobre y emigre: africanos, asiáticos, europeos del este y latinoamericanos en general. Todos pertenecen a una misma marginalidad y cuentan con pocas diferencias; todos tienen un relato amargo que contar, que algunos vivieron y otros todavía siguen sufriendo. El problema no es solamente ser colombiano, senegalés o norcoreano, el drama es simplemente ser pobre y llegar a París (o cualquier otra ciudad quimera) para supuestamente propagar esa pobreza, como lo expresaría cualquier francés conservador y xenófobo. En ese aspecto, comparto la tesis de Adela Cortina (2017) cuando afirma refiriéndose a los inmigrantes en Europa que “el problema no es entonces de raza, de etnia ni tampoco de extranjería. El problema es de pobreza. Y lo más sensible en este caso es que hay muchos racistas y xenófobos, pero aporófbos, casi todos. Es el pobre el que molesta” (p. 22).

Relato intercalado

Dice Carlos García Gual (1990), ilustrando la función y ubicación de los relatos interpolados en la literatura, que se trata de minúsculos espejos, minipinturas específicas sabiamente ubicadas dentro de la extensión de un gran cuadro que resaltan un hecho similar al que representa el pintor en todo su lienzo:

En las telas de algunos primitivos flamencos vemos que el pintor ha situado, en un lugar destacado del cuadro, un pequeño espejo que, desde su propio ángulo, refleja, en tamaño menor y con su propia perspectiva, una escena semejante a la que nos presenta el artista en su pintura [...]. Algo parecido sucede, no en una pintura sino en un texto narrativo (p. 15).

García Gual amplía su comparación afirmando que los relatos intercalados pueden tener un formato diverso, pero cuentan con una función semejante dentro de la “obra mayor que los enmarca” (p. 22). Lo que propone el investigador, a través de un paralelismo gráfico entre dos manifestaciones artísticas (pintura y literatura), es una clara aproximación a la representación, de manera didáctica, del empleo y aplicación de esta herramienta narrativa.

Si nos enfocamos en representaciones legendarias de dicho tipo de recursos, tendremos que mencionar los ya clásicos relatos interpolados o interpuestos de la primera parte del *Quijote* (1605), en los que surgen historias de corte amoroso que interrumpen momentáneamente el desarrollo de las aventuras del protagonista, pero a la vez crean un vínculo entre la narración principal y estas micropinturas literarias. Hablo esencialmente del episodio pastoril de Marcela y Grisóstomo, la larga e interrumpida narración de *Cardenio y Luscinda*, la *novella* italiana del *Curioso impertinente*, la novela morisca del *Capitán cautivo*, e incluso la novela picaresca del galeote *Ginés de Pasamonte*, personaje que en un capítulo menciona que está escribiendo su propia autobiografía.

En todas estas narraciones anexas se presentan paralelismos temáticos con respecto al núcleo narrativo principal del libro; se crean puntos de contacto que se entrelazan entre sí (amor, muerte, traición, desencuentros sociales y religiosos, etc.); además, el autor se suscribe en cada una de ellas a un género o subgénero particular (picaresca, pastoril, morisca, *novella* italiana), haciendo un sobresaliente recorrido estilístico. Cervantes, desde luego, conocía la técnica antigua del entremés que le brindaba a la obra pluralidad y variedad, y al espectador, entretención y suspenso:

La elección de dicho modelo se justifica plenamente, pues Cervantes, consumado entremesista y dramaturgo, conocía muy bien, no sólo el arte del entremés, sino su función de interludio separador, ubicado entre los actos de la comedia, y, seguramente por eso, adaptó tal peculiaridad dramática a la configuración formal de su gran novela, construyendo una suerte de entreacto, una pausa para realzar con más énfasis su carácter de marca constructiva (Rey Hazas, 2013, p. 193).

A su vez, si nos remitimos a épocas anteriores a Cervantes, nos tendremos que referir al *Decamerón* de Bocaccio (c. a. 1470), en donde la inclusión de varias narraciones de fácil identificación quiebra los límites entre tiempo y espacio, creando una perspectiva perenne. Al respecto, María Hernández Esteban (1992) afirma que el modelo

finito de una narración se trasgrede a partir del “género de colecciones de cuentos”, aseverando que la inclusión de relatos en una narración es uno de los procedimientos creadores que rompe esa idea de finito en un texto:

Esta apariencia [finita] la producen determinados procedimientos compositivos de los que la inserción es tal vez uno de los más destacados, por los mecanismos de repetición, relación, paralelismo, equivalencia, correlación, analogía, reflejo o auténtica puesta en abismo que la inserción puede llegar a desencadenar, además del valor simbólico que el propio procedimiento en sí mismo asume al demostrar la función simbólica que la palabra y el acto mismo de la narración cumplen respecto a la realidad (p. 29).

En otras palabras, el componente de la inmersión de un relato, en este caso intercalado o interpolado, amplía el espectro de cualquier narración, pues gracias a esta vertiente o desviación como estrategia narrativa surgen nuevas extensiones o espacios que a su vez generan originales e inéditas relaciones de tiempo y espacio (cronotopo). María Hernández Esteban ilustra tal condición narrativa cuando dice sobre la estructura de *El Decamerón*, que:

[...] el autor les cuenta a sus lectoras, las *amorse donne*, (y este sería el primer nivel de enunciación) que un narrador les cuenta a otros nueve receptores (y sería el segundo nivel) que sucedió una vez que un personaje le[s] dijo a otros (y este sería el tercer nivel), desde donde es posible además pasar a otros niveles, multiplicando la subdivisión (pp. 29-30).

En esta instancia se presenta una serie de espejos que suscitan una correspondencia atrayente, es decir, un juego de voces, una amplitud de relaciones espaciotemporales. En consecuencia, el texto cobra una complejidad o densidad narrativa en cuanto al juego de la autoría (quién habla a quién) y, a la vez, genera un interés respecto a la yuxtaposición de relatos que brindan nuevas voces o perspectivas. Lo anterior solo se refiere a la parte formal y técnica en cuanto a la estructura y andamiaje de un escrito, sin pensar en el valor argumentativo o temático de la trama que dicha estrategia puede también forjar. Así pues, esta base teórica nos sirve de noción para adentrarnos en el estudio del relato incrustado que el autor colombiano interpone como una digresión o inciso.

Inserción de un relato intercalado en la novela de Gamboa

Santiago Gamboa fragmenta la novela a partir de tres capítulos, cada uno de los cuales agrupa una determinada serie de episodios: “Historias de fantasmas”, “Inmi-

grantes & Co” y “El síndrome de Ulises”. En la primera parte básicamente se contextualiza el texto: la causa de la llegada a París del narrador; aquellos compatriotas que lo ayudan a instalarse; su paupérrima situación económica; la aparición de Paula, la colombiana de buena familia que se convierte en su apoyo emocional; los primeros encuentros sexuales del narrador; sus inicios trabajando en un restaurante coreano, y en general todos los (des)encuentros que afronta por su condición. La segunda parte corresponde al *collage* de aventuras y descripciones de varios de los personajes inmigrantes (algunos menores), compañeros del narrador que por diferentes circunstancias se cruzan con él. Esta parte del libro es la más extensa porque supone construir la vida de muchos de ellos y la conexión que se establece con la voz que narra todos los acontecimientos. Finalmente, el último fragmento de la novela advierte el despegar del narrador como escritor (meta del personaje y del mismo Gamboa durante su vida en Francia). Lo anterior se lee principalmente cuando Gamboa conoce al reconocido autor peruano, Julio Ramón Ribeyro, quien lo ayuda en sus inicios. A la vez, esta sección final tiene que ver con el angustiante desenlace de uno de los personajes más nombrados a partir de la segunda parte de la novela (el amigo coreano del narrador, Jung), que se ve obligado a suicidarse debido a su drama familiar. Este último acontecimiento, unido a las frecuentes desventuras de otros personajes, casa tanto con el título de la novela (corresponde también con la última parte del libro) como con uno de los objetivos del autor: narrar el crudo cuadro psicológico de muchos inmigrantes que viven y sufren en condiciones extremas.

Dentro de los disímiles hechos que rodean al narrador en sus peripecias por una París retratada a principios de la década del noventa por inmigrantes empobrecidos, asilados políticos, aventureros y demás, la historia central le abre camino a la exploración de la vida de un personaje colombiano que desde un principio llama la atención del protagonista:

A las reuniones de exiliados, tanto políticas de la Ciudad Universitaria como a las de los comités, que eran en el número siete de la rue des Evêques, un edificio de seis plantas enteramente habitado por colombianos, en Gentilly, asistía un extraño personaje. Podría tener unos cincuenta años y era muy delgado, de pelo negro y bigote, un cepillo debajo de la nariz y un aspecto similar al del personaje Don Chuma en la tira cómica *Condorito*, para quien la conozca, aunque un poco bajo, con la espalda arqueada y las manos hundidas en los bolsillos de una chaqueta gris, una de esas chompas que llevan el nombre de universidades de Estados Unidos y que estuvieron de moda hace un tiempo. Más adelante supe su nombre de pila, que era Néstor, pero tuvieron que pasar varios meses antes de averiguar sus apellidos, que resultaron ser Suárez Miranda, Néstor Suárez Miranda (Gamboa, 2005, p. 43).

A partir de este fragmento, Gamboa inicia una serie de elucubraciones a través de su narrador con la idea de identificar a este hombre y rebuscar algo de su vida en la capital francesa. Es entonces, en el interior de la estructura de la novela, que el argumento medular toma una suerte de ramificación e incorpora digresiones que se observan de manera común e intencional en el desarrollo de la trama —vemos claramente también durante toda la novela otros recesos o derivaciones cortas que se injertan al núcleo narrativo—.⁵

Al respecto, Catherine Soriano (2005) teoriza sobre este tipo de intermisión narrativa cuando categoriza los relatos intercalados como digresiones “intrínsecas y extrínsecas” (p. 51). Al hablar de los primeros, y siguiendo la teoría de Víktor Shklovski planteada en *Sobre la prensa literaria* (1971), Soriano los define como textos adjuntos que se interpolan a la trama sin desprenderse de ella y presentan un nuevo material, deteniendo el curso de la acción. En cuanto a las digresiones extrínsecas, estas difieren de las primeras, pues “se interpolan en el curso del relato principal para crear un nuevo núcleo narrativo y [...] además, cumplen una función que consiste en la creación de contrastes, con lo que esto supone de enriquecimiento del texto literario” (Soriano, 2005, pp. 51-52).

En el caso que me ocupa, las dos categorizaciones parecen extremas y serían inexactas para tipificar el relato incrustado que analizo en la novela del escritor colombiano. El relato en cuestión comparte cualidades o características de ambas. Es un texto que cumple con la primera clasificación en cuanto a que no se aleja de la trama principal, va a la par y hace parte de ella, y a la vez ofrece “nuevo material” que por momentos interrumpe el curso de la historia autobiográfica del narrador-protagonista. Es ese narrador quien termina sumergiéndose en averiguaciones acerca de la vida de un desconocido, y en ese instante desvía la atención del lector que se interesa, desde luego, participando en el juego propuesto: ser un detective que inquiriere acerca del misterioso nuevo compatriota, Néstor Suárez. Pero el texto también converge con la segunda categorización “extrínseca”, pues de igual manera el texto derivado construye un núcleo narrativo alterno (o nuevo) que proyecta contrastes (diálogos) y enriquece la novela, brindándole una pluralidad de perspectivas.

En cuanto a la parte formal y estructural de la narración, en busca de la secuencia de este relato incrustado, hay que decir que en “Historias de fantasmas”, la primera parte del libro —en donde hay 23 episodios que no están enunciados sino

⁵ Uno de ellos es la historia iniciativa de Paula en la exploración de su sexualidad. Texto que describe en varias páginas una anécdota durante un crucero por el Caribe (Gamboa, 2005, pp. 38-43).

enumerados—, el relato interpolado de Néstor es enunciado ligeramente y aparece en los episodios 8, 19 y 21. Por el contrario, en el segundo capítulo o sección del libro, “Inmigrantes & Co” —en donde se leen 29 episodios—, la intensidad de esta historia crece y se centra dentro del marco de la novela. Ya en la segunda entrada, el relato cuenta con ciertas características de narración policíaca en la que el narrador asume un rol improvisado de detective al ver que nadie da razón de Néstor. Comienza entonces a indagar por el lugar donde reside; encuentra su apartamento y confirma que el lugar está inhabitado; toma la correspondencia de su buzón de correo hasta que, después de muchas conjeturas y pesquisas, ubica a uno de sus conocidos que resulta ser Gastón Grégoire, su amante ocasional. En esta segunda parte de la novela, el ímpetu del texto intercalado gana la atención del lector y se observa que la historia de Néstor Suárez se convierte en el hilo anexo narrativo de buena parte del texto, pues emerge en los episodios 2, 4, 8, 11, 14, 16, 20, 25 y 29. En esa dirección, es importante notar que Gamboa se vale de dos temas íntimos de la realidad colombiana como son la emigración (gran parte de ella basada en la problemática social y económica del país) y la violencia (tema reiterativo en nuestra literatura), para darle un envión a su relato intercalado dentro de una tradición del género negro que hasta la década del noventa era apenas conocido. En cuanto al tema, Hubert Pöppel (2001) comenta en su libro *La novela policíaca en Colombia*:

La conformación de una verdadera tradición del género negro empieza a vislumbrarse en los años noventa. No es la crítica y los investigadores los que andan en la vanguardia, sino los mismos autores. Casi exactamente la mitad de los textos que aquí se estudian para deliberar su pertenencia al género negro, se publicaron en los dos últimos lustros del siglo xx. Dicho en otras palabras: mientras que de los años cuarenta hasta los sesenta surgió, en promedio, cada tres o cuatro años un libro que de pronto pueda denominarse novela policíaca, y si esta cifra aumenta en los años setenta y ochenta a uno cada año, en los noventa se cuadruplica con cuatro textos cada año (p. 65).

Pöppel conoce bien la historia del género en Colombia y nombra a Gamboa como uno de aquellos autores que, en su momento, logró publicar una novela negra —*Perder es cuestión de método*— sin darle ambages o coqueteos a este tipo de narrativa, pues su publicación y recepción en el país era en ese entonces escasa y esto parecía desmotivar a los tímidos narradores del género en Colombia (Gamboa, 2003, pp. 65-66). En términos del armazón de *Perder es cuestión de método*, el investigador encuentra una diagramación clásica en lo que tiene que ver con un crimen o un potencial homicidio, un detective o un personaje que puede asumir ese rol, pistas reales y falsas, un proceso

de pesquisas y una solución (p. 213). Si seguimos ese modelo de la novela de Gamboa escrita en 1997, es claro que el autor, a través del relato perteneciente al *Síndrome de Ulises* que analizo, continúa con un tipo de armazón similar. Dentro del drama de los inmigrantes en París, el narrador se asume como un investigador improvisado que va en busca de un desaparecido (¿muerto?) a partir de la existencia de diversas pistas que hacen del hecho una investigación más atractiva para el lector, creando la atmósfera conforme a una pesquisa de este estilo, con la esperanza de llegar a una solución. Esto último juega a ser una sorpresa más porque, aunque se llega a entender la razón de la desaparición de Néstor, jamás se vuelven a tener noticias de él.

En consecuencia, la historia de Néstor ofrece una variedad de recursos narrativos por parte del autor, pues resulta ser un cuento interpolado que, sin desprenderse de la trama básica, le da pausa a la misma y presenta nuevas aventuras en las que el narrador se ve inmiscuido; pero, además, si se tomase como una aventura aislada, podría subsistir como un relato detectivesco, con protagonismo propio, acerca de la triste desaparición de un colombiano en París.

Resulta significativo considerar que los inicios de la historia de Néstor despegan con el propósito del protagonista por saber más de él. Es decir, el relato policíaco parte ya de una incógnita que se debe despejar. El acertijo de la desaparición de un personaje o la muerte de alguien es el típico protocolo con el que se le da inicio al misterio. Y, de esta manera, se contextualiza el caso de ese personaje que hay que descifrar. Todo, entonces, se desprende dentro de la trama de la novela por medio de la descripción de una reunión de colombianos en la que se organizan algunos eventos deportivos y recreativos con miras a generar fondos para comprar libros y tableros que se usarán en las clases de francés de algunos compatriotas. Entre las diferentes actividades, se programa un torneo relámpago de ajedrez, cuyo premio especial es una noche con Sophie, una de las potenciales profesoras francesas, que habla español y se muestra muy cercana a la comunidad colombiana en París. Vale clarificar que con una noche se entiende una cena, una velada amigable y quizá algo más que queda como una insinuación. El misterio surge cuando el narrador, que se inscribe en el torneo, nota que Néstor también hará parte del campeonato: “De lejos vigilé dónde ponía su nombre y al verlo me llevé una sorpresa, pues el tímido albañil lo escribió justo debajo del mío, en el torneo de ajedrez” (Gamboa, 2005, p. 46). Es aquí cuando Néstor toma protagonismo, se vuelve uno de los personajes clave de la novela. Investigar su vida,

secreta e impenetrable, se convierte en una línea temática sustancial dentro de todo el texto. El supuesto albañil colombiano silencioso, de manos curtidas y aficionado al ajedrez, se vuelve parte de un relato guadianesco. En el hilo narrativo aparece y desaparece, entregando a cuentagotas detalles de su existencia que evidencian la estrategia del autor de soltar paulatinamente nueva información acerca de él, inyectándole cada vez más elementos de suspenso a toda la trama.

En la novela, como era de esperarse, Néstor gana el torneo de ajedrez y en una escena final se aleja tímidamente con Sophie en busca de su premio. Y, desde ese día, de este personaje no se vuelve a saber más: “Se fueron hacia la puerta entre aplausos y frases pícaras. Sophie con una sonrisa alcohólica y él serio, con un extraño movimiento en la mandíbula, como si masticara sus propios dientes. Fue la última vez que los vimos” (Gamboa, 2005, p. 93).

Son muchas las aventuras a las que se enfrenta el narrador en su nuevo rol de investigador privado deambulando por una París marginal, muchas veces ayudado por Salim, un compañero de estudios árabe, que bien se convierte en su asistente durante su travesía. Pero, finalmente, el nudo del laberinto se desenlaza cuando se topan con Gastón Grégoire, el amante francés del colombiano. En uno de los múltiples encuentros con el protagonista impostado como detective, Gastón le narra que en una pelea callejera Néstor golpeó hasta dar muerte a un muchacho que había intentado, con otros más, violar a Gastón:

Uno de ellos me empujó contra un muro y me sostuvo las piernas, y luego, el que parecía ser el jefe, se acercó diciendo, te vas a acordar toda la vida de esta noche, maricón. Yo supliqué y lloré, pero el tipo se reía, hasta que les dijo, téngalo, pero un segundo antes de que me violara una sombra apareció en la esquina y en menos de un segundo los dos hombres que me sostenían rodaron por el suelo. Yo traté de correr, pero resbalé y lo vi. Era Néstor. La sombra que me había salvado, poseído de una extraña furia: su cara estaba descompuesta y sus ojos echaban fuego. Empezó a golpear al jefe hasta derribarlo, y una vez en el suelo estrelló su cabeza contra el asfalto. También golpeó al otro joven, tendido al lado, quien se quejaba dando gritos histéricos. Lo que más me aterró de Néstor fue el silencio. Golpeaba sin decir nada, ni un insulto o palabra, como si toda su energía estuviera concentrada en castigar al adversario. Entonces me acerqué y le dije, basta, ya está bien, pero él continuó golpeando hasta que el joven perdió el conocimiento, y Néstor siguió, manchándose las manos de sangre (p. 229).

A partir de ese desencuentro, se infiere que Néstor huye, pues piensa que a causa de esta acción es buscado por la policía. Pero tan solo en la última parte de la novela, el narrador devela que en la reunión con Sophie descubre en el apartamento de la fran-

cesa una fotografía del hermano de ella que, según ella misma, había sido asesinado impunemente en una calle de la ciudad. Nuestro detective deduce y ata cabos, ya que había visto una fotografía de periódico del joven muerto, suministrada por Gastón: el muchacho ajusticiado por Néstor y el hermano de Sophie son la misma persona y, la noche que la mujer le iba a dar el premio al ajedrecista, este huyó asustado al ver el retrato de su víctima:

[...] así que me levanté para ir al baño. Justo en ese momento Sophie pasó a mi lado y me dijo, entra al de mi cuarto que éste está ocupado, así que fui allí y observé la cama donde Néstor estuvo sentado y el baño donde ella preparó su show. En ese punto algo que estaba en la mesa de noche me llamó la atención. Fue un portarretratos con la foto de un joven. No me costó mucho esfuerzo reconocer el mismo rostro del recorte de *France Soir*. Era el joven asesinado, el muchacho que agredió a Gastón y que Néstor destrozó a golpes. ¡Esto fue lo que vio antes de irse! Reconoció la foto y se alejó, huyó de este lugar, y decidió desaparecer... Es el cadáver que emerge del pasado, el cuerpo que flota y lo señala. Salim tenía razón, desapareció por vergüenza. Sophie volvió a entrar al cuarto y me vio mirando la foto, así que le dije, ¿es tu novio? Ella, con gesto duro, respondió, era mi hermano menor... Lo encontraron muerto, lo golpearon hasta matarlo y lo dejaron en la calle, como a un perro. Nunca se supo quién fue, su asesino anda suelto (p. 342).

De esta manera se da por finalizada o al menos se destraba el misterio de la desaparición de Néstor, pero queda flotando en la historia el paradero del asesino. La muerte y pérdida del rastro del personaje han quedado disipadas después de una serie de pautas y normas propias de una investigación como aquella dentro de este tipo de historias. A partir de la racionalidad, el protagonista, asumiendo su ropaje de detective, olfateó pistas, arriesgó hipótesis, esquivó peligros y de una forma coherente logró desenredar la maraña.

Pero quizá, más allá de la consabida investigación, queda el contexto migrante desolador como gran tema que facilita y causa este drama, que el autor pinta para que el lector lo visualice y lo anteponga como generador radical de los eventos. Es decir, en relación a la trama de la historia, la vida de Néstor puede ser leída también como un juego de espejos en el que todos los inmigrantes de la novela viven, a su manera, una vida de desarraigo, anonimato, y se encuentran también perdidos huyendo de las trágicas realidades que los persiguen diariamente. Incluso la misma Paula, personaje que se sale del molde de la marginalidad migrante, también pretende escapar de ese pasado pacato y conservador de una sociedad como la colombiana que crónicamente ha tenido una doble moral, mucho más si se trata de temas de sexualidad.

En esta novela de Gamboa, todos apuntan a ser Néstor, pues cada uno lleva una desgracia a sus espaldas, todos desean escapar de su pasado, refugiarse en un nuevo contexto con la esperanza de ser otros, pero desgraciadamente se estrellan con nuevas infelicidades. Africanas que dejan la miseria de sus países se encuentran con pocas alternativas de trabajo y caen en la prostitución; europeos de países pobres que se enrolan en organizaciones ilegales y en la “tierra prometida” siguen siendo ciudadanos de tercera; asiáticos que huyen de regímenes totalitarios y en su intento por traer a sus familiares un buen día se suicidan; colombianos, víctimas de nuestra eterna guerra, que en París ganan seguridad pero se convierten en seres anónimos, trabajando en cualquier oficio manual que les permita comer. El protagonismo de la historia de Néstor también hubiera podido ser el de algún otro personaje si el autor así lo hubiese considerado.

Todo lo anterior, para Gamboa, desde la experiencia autobiográfica es tierra fértil, pues de forma hábil incrusta el relato de Néstor como paradigma de las crisis sociales y económicas de nuestro tiempo. Así lo enunciaba el investigador Gustavo Forero (2013) cuando advertía la reivindicación de un nuevo género negro que ha ido alejándose de las características de aquel tradicional o clásico y, en consecuencia, una nueva versión ha florecido bajo las condiciones del mundo contemporáneo:

Despojada cada vez más de elementos como el detective, la investigación judicial o la policía, esta novela alude entonces a la crisis de todo el sistema, al desencanto posmoderno y la conciencia social del escritor que aboga por cambios radicales de ese sistema. De tal modo, mientras en la primera novela detectivesca se inscribió dentro de ese marco excepcional en el cual la escritura se unía con el delito en el mundo privilegiado de la inteligencia, es decir, de lo que Kracauer denominaba la *ratio* —que no era más que el espacio abstracto de la lógica ilustrada que llegaba a confundir la realidad con lo descrito respecto de ella—, se ha llegado a un género en virtud del cual la desesperación y la profunda desconfianza en el sistema generan esta situación de crisis (p. 10).

Esta, sin duda, es una de las ideas que se pueden inferir al hacer la lectura de este relato interpolado en la novela. La anarquía mundial, los desgobiernos, la corrupción, la injusticia y el descontento que vivimos en la realidad del presente son los catalizadores de las nuevas historias que, como lo menciona el profesor Forero, confabulan para el nacimiento de relatos que son reflejo de nuestras crisis contemporáneas. En esa ruta, bien se podría hablar del estado de anomia que el mismo investigador menciona cuando habla de la situación de caos que vive determinada sociedad:

[...] el crimen puede ser una forma determinada de reacción ante los límites de la ley impuesta por un Estado inequitativo y, en particular, por las clases dominantes. Desde este punto de vista, se comprenden las actuaciones ilegales y, muy lejos de las artes y la literatura, que podrían recrear la situación (sobre todo por el alcance de nociones como “sinsentido de la vida” o “duda con respecto a uno mismo” que sólo a través suyo podrían ilustrarse), se advierte que el problema de la anomia es ante todo fruto de profundas divisiones sociales como las que existen en el continente latinoamericano (que también tiene su interés literario) (Forero, 2011, p. 37).

Lo anterior está mucho más enfocado en las historias que toman lugar en aquellos países en vía de desarrollo, donde las instituciones estatales son sinónimo de inoperancia y corrupción. Lugares en los que lo público no tiene ninguna credibilidad entre los ciudadanos y ellos son cada vez más vejados. Es interesante notar que esta teoría también es aplicable a una novela cuya realidad se construye en un país europeo, de tanta admiración para muchos, como lo es Francia, y cuya capital, París, como lo mencionaba al inicio de este trabajo, se ha estereotipado con imágenes poco profundas ligadas a lo idílico y a la llamada alta cultura.

En ese aspecto, el trabajo de Gamboa es sugestivo porque desmitifica una ciudad europea ampliamente publicitada, usando un *collage* de personajes multiculturales tomados de la realidad, dándole al lector una nueva perspectiva de ese espacio. Además, a partir de ese cúmulo de condiciones adversas se desprende un relato policíaco, que, aunque hace parte de la trama general de la novela, se convierte durante buena parte de ella en uno de los principales hilos narrativos de todo el texto. Hasta aquí se habla del aspecto formal o estructural. Pero Gamboa acierta no solo en el armazón de la novela con la inclusión de la narrativa interpolada estudiada, sino que, en términos temáticos, tal digresión funciona como una consecuencia lógica de la atmósfera y el malestar expresados por la mayoría de personajes del relato principal. En otras palabras, no habría mejor contexto para que un inmigrante pobre desapareciera y se convirtiera en uno de los hechos más atractivos de la novela, incluso cuando este ya estaba de por sí atrapado en una especie de caos urbano del “primer mundo”, sobreviviendo en medio de las embestidas de la injusticia social y económica de nuestros tiempos.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. En *Teoría de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Calvino, I. (1994). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.

- Cortina, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre*. Barcelona: Paidós.
- Forero, G. (2011). La anomia en las novelas de crímenes en Colombia. *Literatura y Lingüística* 24 (pp. 33-59). DOI: <https://doi.org/10.29344/0717621X.24.96>
- Forero, G. (2013). *Novela negra y otros crímenes*. Medellín: Planeta.
- Gamboa, S. (2003). *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Seix Barral.
- Gamboa, S. (2005). *El síndrome de Ulises*. Bogotá: Seix Barral.
- García Gual, C. (1990). Paradigma y parénesis (espejo y consejo, tres relatos intercalados). En C. Guillén (Ed.). *El relato intercalado* (pp. 15-21). Madrid: Fundación Juan March.
- Giraldo, L. M. (2008). *En otro lugar, migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hernández Esteban, M. (1992). El juego de la inserción en el *Decamerón*, la introducción IV. En C. Guillén (Ed.). *El relato intercalado* (pp. 29-39). Madrid: Fundación Juan March.
- Osorio, O. (2005). Angosta y el ancho caudal de la violencia colombiana. *Poligramas* 22, pp. 177-188.
- Pöppel, H. (2001). *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Rey Hazas, A. (2013). Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: la venta y la corte en la reestructuración final del texto. En V. Núñez Rivera (Ed.). *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)* (pp. 181-214). Barcelona: Bellaterra, UAB.
- Soriano, C. (1992). El relato intercalado en la biografía castellana del siglo xv. En C. Guillén (Ed.). *El relato intercalado* (pp. 51-58). Madrid: Fundación Juan March.