

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Número 20 (otoño 2012), pp. 21-39

Abstract:

Andrea Fanta Castro (Florida International University):

Perder es cuestión de método y las paranarraciones de Santiago Gamboa.

Perder es cuestión de método comienza con un cadáver que necesita recobrar su historia; un cuerpo que ha sido víctima de un crimen atroz: el empalamiento. La narración de Gamboa, para muchos cifrada a través de episodios tragicómicos, pero no por ello menos cáustica, cuestiona a través de múltiples capas el concepto y la praxis de la justicia. Apuntalando la corrupción generalizada, la novela hace una crítica mordaz a la imperante imposibilidad de justicia dentro del neoliberalismo que se impuso como modelo económico a partir de 1990 en Colombia.

Palabras clave: *Perder es cuestión de método*, Jacques Derrida, Andreas Huyssen, justicia, palimpsestos, policial.

Perder es cuestión de método and the Paranarrative of Santiago Gamboa.

Perder es cuestión de método (*Losing is a Question of Method*) begins with a corpse that needs to recover its history; a body which has been the victim of a heinous crime: impalement. Gamboa's narration, described by many critics, as a collection of tragicomic episodes, but by no means less caustic, questions through multiple layers the concept and *praxis* of justice. Underpinning the widespread corruption, the novel makes a scathing criticism of the prevailing inability to achieve justice within neoliberalism, which became Colombia's economic model since 1990.

Keywords: *Perder es cuestión de método*, Jacques Derrida, Andreas Huyssen, justice, palimpsests, detective fiction.

Andrea Fanta Castro (Bogotá, Colombia 1974) es doctora en lenguas y literaturas romances de la Universidad de Michigan-Ann Arbor y magíster en estudios hispánicos de Louisiana State University. Actualmente es profesora asistente en Florida International University. Se especializa en producción cultural latinoamericana contemporánea con énfasis en Colombia.

Perder es cuestión de método y las paranarraciones de Santiago Gamboa

Andrea Fanta Castro

Florida International University

—¿Aló? —Silanpa sostuvo la bocina con los dedos pulgar y meñique.

—Sé que es domingo pero la cosa es grave —reconoció la voz del capitán Moya—: cincuenta y cinco años más o menos, empalado en la orilla del Sisga y desnudo como un Mercurio Galante. Ni un papel ni rastros de ropa. Nada.

—¿Cuándo lo encontraron?

— Esta mañana, pero parece que lleva varios días. [...] Apúrese, yo di orden de que no lo desclaven hasta que usted llegue. ¿Buena la chiva no?

(Gamboa, *Perder es cuestión de método*, pp. 11-12)

Frente a la insuficiencia y fracaso de las instituciones políticas y sociales, la corrupción generalizada, Víctor Silanpa, el protagonista y además periodista del periódico *El Observador*, se convertirá en el investigador del crimen, para luego fracasar, no en el intento de encontrar a los culpables, sino cuando la investigación pasa a manos de las autoridades y todos terminan absueltos. Falla la institucionalidad corrupta frente al deseo individual de cambio. De este modo, la forma de la novela se plantea como una especie de círculo, aunque no perfecto. Como afirma Pedro Badrán¹, en la narrativa criminal contemporánea, el detective comienza en un punto A, para al final, encontrarse

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 20 (otoño 2012): 21-39.

¹ Tomado del taller de narrativa criminal a cargo del escritor Pedro Badrán en julio 2007, Librería Luvina, Bogotá.

con que su condición es básicamente A'. Tiempo y cambio no se corresponden en estas narrativas. A pesar de que el tiempo transcurre en las vidas de los personajes, el resultado final no se identifica con un cambio radical².

Silanpa llega entonces a la morgue para interrogar a familiares de desaparecidos que buscan identificar el cadáver. Allí conoce a Emir Estupiñán, quien busca a su hermano desaparecido y que después asumirá el rol de ayudante. El neófito detective también contará con la ayuda de su gran amigo Fernando Guzmán, quien se encuentra recluido en una casa de reposo en las afueras de Bogotá. Tiene prohibido salir y por esta razón no puede acompañar a Silanpa en sus investigaciones. Toda la información que le llega a Guzmán está mediada por Víctor quien le narra todos los hechos. Estos tres hombres (Silanpa, Estupiñán y Guzmán) tendrán en común un cierto aire de fracasados en el que se vislumbra una *Weltanschauung* idealista —imprimiéndoles, así, un carácter anacrónico—, y quienes posiblemente serán unas de las únicas personas ajenas a la ahora generalizada para-corrupción.

Al mejor estilo de los escándalos políticos de la historia de Colombia, en la novela aparecen, detrás del cadáver, una red de especuladores de terrenos, empresas constructoras, abogados, mafiosos, concejales, la policía, una secta nudista y millones de pesos de por medio. Identificar al empalado será el objetivo de Víctor Silanpa y en este proceso se develará tanto la ciudad como el funcionamiento de las redes de corrupción. Todos los mencionados, excepto el trío Estupiñán-Silanpa-Guzmán estarán detrás de unas tierras en las inmediaciones de la represa del Sisga, muy cercanas a Bogotá. Las escrituras están a nombre de Pereira Antúnez, pero él se encuentra desaparecido y las tierras las está usufructuando una secta nudista llamada “El Paraíso Terrenal”. En esos predios es donde unos inversionistas quieren construir una urbanización de edificios; pero para ello, deben encontrar al dueño.

Heliodoro Tiflis, un esmeraldero mafioso y amante de Susan Caviedes, gerente del “Paraíso Terrenal”, hereda de Pereira Antúnez las escrituras de las tierras. Los otros interesados en el terreno son: Vargas Vicuña, el especulador de terrenos, Marco Tulio Esquilache, el concejal y Emilio Barragán, yerno de Esquilache y abogado que servirá de escudo legal para la tramitación de las escrituras.

² La ausencia de cambio radical de la que habla Pedro Badrán se puede observar en su novela criminal *Un cadáver en la mesa es mala educación* (2006). Federico Laínez, el investigador, presencia un crimen, pero se hace el de la vista gorda y el crimen queda impune.

Las pesquisas de Silanpa y Estupiñán logran establecer que el cuerpo empalado es del Señor Pereira Antúnez, dueño único de los terrenos del Sisga, quien murió de muerte natural. Después de muerto, su cuerpo fue robado y transportado por todo el país, para finalmente terminar, en las afueras de Bogotá, siendo víctima de “la práctica macabra [...] heredada de los Balcanes”³.

Sin embargo, el mundo narrativo de *Perder es cuestión de método* va mucho más allá de una estructura binaria y maniquea: Silanpa también trabaja como detective privado para poder llegar a fin de mes sin su saldo en rojo. El detective no funciona en un mundo polarizado entre el bien y el mal, ciertas zonas grises y opacas tienen su espacio en la narración. En su tiempo libre, Víctor trabaja siguiendo a maridos infieles, como es el caso de la siguiente narración:

[Silanpa] Alistó la cámara y abrió disparando golpes de flash y grit[ó] —¡Nadie se mueva, policíaaaa!—

Gallarín estaba boca abajo. Tenía puesto un brassier de encaje rosado, los brazos amarrados con medias de nylon al marco de la cama y zapatos de color plata. Detrás de él estaba el negro Zoltán [...] con una camiseta esqueleto recortada al ombligo.

—Sonrían y no se me muevan— gritó Silanpa [...]

—Zoltán, al baño. Déjame hablar con el caballero.

El negro entró y cerró la puerta.

—No sé quién es usted, joven, pero me lo imagino. [...] Sé que es mi mujer la que lo manda y por lo tanto podemos hablar con franqueza: ¿Cuánto?

—¿Cuánto qué?

—No nos hagamos los pendejos. ¿Cuánto, cuánto le pagó mi esposa?

—Es secreto profesional.

—A la mierda su secreto profesional. ¿Cuánto por el rollo fotográfico? [...] ¿Quiere doscientos mil pesos? [...]

—Por esa plata ni me rasco la oreja, doctor. Además no es legal lo que me propone.

—¿Y es legal meterse en la vida ajena? [...]

—Lo que viene a hacer aquí con el zambo está penalizado hasta en la Biblia.

—Espere... ¿Medio millón le sirve?— Reviró Gallarín [...]

³ Gamboa, Santiago: *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Seix Barral, 2003, p. 18.

Silanpa cogió el cheque y le entregó la película (pp. 32-34).

Así, quien en un género diferente debería ser el héroe, ahora, en las narraciones contemporáneas, es un personaje con muchos matices que se alejan de una moral maniquea. Al respecto, Santiago Gamboa plantea lo siguiente:

en mis personajes hay muchos fracasos y sueños no cumplidos. Pero esto es lo que me permite darles a ellos más relieve y vida. [...] Yo creo que la literatura de hoy mira más los fracasos, pues la narrativa de los triunfos era la épica y eso ya pasó. Ahora en la novela contemporánea estamos en el diván del psicólogo, colocando las miradas sobre los antihéroes, sobre la gente común; y la vida de la gente común se forma de pequeñas victorias y muchísimas derrotas⁴.

La presente lectura de *Perder es cuestión de método* se enfoca en las para-narraciones que acompañan la trama principal, representadas, fundamentalmente, por los personajes que han sido, por una parte, privados de su cuerpo y, por otra, privados de su historia, como se verá más adelante.

La novela, sin hablar directamente del apremiante tema de los desaparecidos, los retrotrae oblicuamente por medio de las narraciones suplementarias de la trama principal; asimismo, sin buscar la reunión entre los cuerpos y las historias logra conjugar, al menos, dos de ellas.

A otro nivel, otra de las para-narraciones que aparece en la novela de Gamboa es el relato del sepulturero. Inicialmente ésta se desprende de la trama principal, para después transformarse en relato marginal, como veremos más adelante. Adicionalmente, el relato de Fernando Guzmán, comienza como una narración que acompaña la trama principal, y que cada vez va adquiriendo mayor importancia. No se presenta nunca como marginal, ni como contra-narración. Muy por el contrario. La trascendencia de esta para-narración es fundamental. A través de ella, y puramente dentro de la estructura de la novela, surge el presagio del posible fracaso.

Fernando Guzmán había sido siempre muy exitoso en sus empresas. Había logrado el cargo de editor muy temprano en su carrera periodística en *El Observador* y desde que Silanpa y él entraron a trabajar, Guzmán era “el que lograba resolverlo todo llegando al fondo de la cuestión, encontrando la pista, sabiendo

⁴ Mejía Rivera, Orlando: *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2001, p. 161.

dónde y cómo buscar lo que parecía inencontrable. [...] [S]e emocionaba con la realidad y la perseguía como una presa. Quería anticiparla, comprenderla, casi seducirla..." (p. 27).

Al final, el vertiginoso éxito en su carrera y el estrés que manejaba lo llevaron "primero al alcohol y, de ahí (eso Silanpa nunca lo supo a ciencia cierta), a las drogas... Decían que se drogaba para soportar el trabajo, para estar lúcido y despierto todo el día y toda la noche"(p. 28). Lo anterior derivó en una crisis paranoica y alucinatoria por lo que Fernando fue recluido en una casa de reposo, alejado de la redacción y de cualquier noticia sobre el país.

Desde su ingreso al sanatorio había perdido contacto con la realidad social y política, sin embargo había convencido a los médicos que le permitieran leer de nuevo los periódicos. Cuando Silanpa llega un día a visitarlo, Guzmán le cuenta:

[L]a cosa es así. Les propuse que me dejaran leer un periódico por día, pero no como noticia, sino como historia, ¿me entiende? [...] Ellos me van dando cada día un periódico viejo, del año en que entré al sanatorio... Y así yo me entero de las cosas con varios años de retraso y en pequeñas dosis, pero me entero. [...] Voy en la toma del Palacio de Justicia, ¿qué vaina tan jodida, no? Este país se enfermó. Betancur va a tener que hacer un plebiscito, o dimitir. [*Silanpa le contesta*] —Ni se imagina lo que va a venir después... (p. 30).

¿Después? Más de lo mismo y peor. Ni plebiscito, ni referendo, ni dimisión. Una contra-toma seguida una semana después por la borradura del mapa de la ciudad de Armero debido a la erupción del volcán del Nevado del Ruiz. A esto le sucede la aparición de Pablo Escobar y las bombas en las ciudades. Relacionado con lo anterior, surgen los paramilitares y con ellos, las masacres de Mapiripán, Bojayá, La Rochela, Puerto Bello, entre muchas. También el exterminio de la Unión Patriótica, los múltiples asesinatos políticos y una extensa lista de muertes, eliminaciones y matanzas. Todos estos sucesos han quedado como "[e]scándalos que no pasaron en su momento de portadas y titulares de prensa y que se ahogaron en la vorágine noticiosa que produce Colombia"⁵. Y esto es justamente lo que cuestiona el personaje de Guzmán en la novela: cómo la noticia pasa a ser historia y, en este proceso, en esta cuantiosa acumulación, sumada al paso del tiempo, cómo empiezan a ganar terreno el desapego y la inmunidad afectiva.

⁵ «El fantasma Paramilitar», *Semana* (25-XII-2006), pp. 22-25.

La diferencia entre la historia y la noticia la plantea el propio Guzmán en términos de lo que él puede asimilar. Mientras que la noticia puede poner en peligro su salud mental, la historia carece de un revestimiento emocional. Las preguntas que surgen son: ¿en qué momento una noticia pasa a ser historia? Y esto se traduce como: ¿en qué momento deja de haber un impacto (afectivo, social y político) de los acontecimientos? ¿Mueren los acontecimientos cuando pasan a ser historia?

Casi al final, la propia novela responde estos interrogantes. Silanpa vuelve a visitar a Guzmán y le pregunta: “¿Cómo va la lectura de los periódicos? —Dejé de leerlos [...] [*responde Guzmán*]. Me fui aburriendo de saber cosas que ya no apasionan a nadie” (pp. 283-284). Con la numerosa lista de sucesos que le sobrevienen cronológicamente a la Toma del Palacio⁶, podemos inferir que la acumulación y la velocidad de lo noticioso hacen que todo acontecimiento quede archivado en lo que la novela define como la historia, esto es, la noticia caducada que, como dice Guzmán, ya no apasiona a nadie. Esto ha debido entenderlo Silanpa a raíz de la conversación que sostuvo con Guzmán. Es el presagio que busca advertirle al detective que los resultados de su investigación no tendrán ninguna trascendencia, ni ningún impacto. Sin embargo, este detalle pasa desapercibido: Silanpa regresa a Bogotá después de la visita “pensando en las tardes de estudio en su casa con Guzmán, el negro Ferreira y Juan Carlos Elorza” (p. 31).

El encuentro del detective con uno de los desaparecidos es más bien algo azaroso. Debido a que el capitán de la policía le asignó el caso del empalado, Silanpa debe revisar los expedientes de quienes en ese momento se encuentran desaparecidos.

Silanpa salió a la carrera 13 y abrió la carpeta que le había dado Moya. Cada expediente tenía una foto, un historial y declaraciones de familiares sobre las circunstancias, estado mental y posibles motivos de desaparición. Se entró a almorzar al Burger, pidió una superqueso y fue a sentarse junto a la ventana con los 38 expedientes, pero de pronto sintió una profunda pereza. ¿Por dónde comenzar? Trató de concentrarse pero el ruido de la calle le llevó los ojos hacia afuera. Leyó varias veces un aviso que colgaba de lo alto del semáforo: “Bogotá es de todos. Cúidela”. El reloj de Granahorrar daba las dos de la tarde y del otro

⁶ Referirse a los sucesos de la Toma del Palacio de Justicia del 6 de noviembre de 1985 por parte del grupo guerrillero M-19 y a la sangrienta contra-toma protagonizada por el Ejército Nacional donde murieron 95 personas, 11 de ellas eran los magistrados de la Corte Suprema: «¿Hubo narcos en la toma del palacio?», *Semana* (10-X-2004).

lado de la avenida, sobre un muro desconchado lleno de viejas pancartas electorales, alguien había escrito: «No seré un Don Johnson... ¡Pero tampoco soy un Don Nadie!» (p. 22).

De este fragmento se desprenden varios para-relatos. Por un lado, Silanpa, ante sí, tiene los expedientes de treinta y ocho casos de desaparecidos —aquellos que están, por ahora, desprovistos de un cuerpo, de una materialidad—. La presencia de estos cuerpos perdidos son los fantasmas, los despojados de una historia que se encuentran en el umbral entre la vida y la muerte. Debemos prestar atención, no sólo al epicentro de la narración, sino también a las historias oblicuas, esto es, las narraciones que cruzan la trama principal, exponiendo el punto de contacto y que rescatan relatos otros, paralelos, que pueden pasar inadvertidos.

Quizás la pregunta que se hace Silanpa ¿por dónde comenzar? podría sustituirse más bien por ¿qué hacer? En este caso particular sólo hay un cuerpo —el del empalado— una materialidad sin nombre que contrasta con treinta y ocho historias inconclusas y perdidas. Cuando el investigador asume esta búsqueda hay una fuerza contraria que lo lanza hacia el afuera. De ahí que deba retirar la mirada de los papeles y enfocar hacia otro lugar. Esto se debe, precisamente, a que los cuerpos no están más en los papeles. La correspondencia entre la identidad y el cuerpo está ahora suspendida y por esto el investigador tiene que salir en su búsqueda. Por ello no funciona una investigación dentro de una oficina, —o en una habitación dentro de una gran mansión— ni por medio de un proceso lógico-deductivo, como es el caso en la tradición del policial inglés. La verdad —entendida como la relación que se establece entre los cuerpos y sus historias, el trayecto que necesita tanto del cuerpo como de la historia para devenir— no está en la superficie; por ello hay que buscarla y desenterrarla. La verdad, en este sentido, debe ser entendida como *aletheia*, des-cubrimiento.

El fragmento citado culmina con la descripción de un juego de palimpsestos⁷ que el propio investigador ve sobre un muro viejo. Encima de los estenciles de propaganda política electoral, que evocan otros tiempos, donde los nombres se correspondían con los cuerpos, hay un graffiti que reza “no seré un *Don John-*

⁷ Aquí utilizo la palabra *palimpsestos* teniendo en cuenta que son inscripciones que contienen las huellas de otras escrituras anteriores. Los palimpsestos son los documentos por excelencia donde funcionaría la presencia de la ausencia en la escritura, donde la borradura radical funciona como un imposible en la medida en que siempre quedarán vestigios de algo anterior.

son... ¡pero tampoco soy un Don nadie!". Más allá de la referencia a *Hollywood* a través del protagonista de la famosa serie de televisión de la década de los 80, *Miami Vice*, y el subsiguiente juego de palabras, con lo que nos enfrentamos en este texto es con una demanda. "No soy un Don Nadie", significa principalmente yo soy alguien, que podría traducirse como: yo soy una persona con un cuerpo y con una historia.

En este caso, ¿quiénes son estos Don Nadie? Son aquellos que reclaman o demandan su identidad; la reunión de un cuerpo con su historia. Es decir, aquellos que por estar en una posición liminal no pueden enunciar su presencia, ni tampoco su ausencia —algunos de ellos deben recurrir a la oblicua demanda a través del *graffiti*; escritura anónima de la que solamente queda una huella identitaria—. Estos Don Nadie son los desaparecidos, a uno de los cuales Silanpa logrará devolverle su identidad. Estos son los sin nombre, sin historia, y sin posibilidad de enunciar: los cuerpos residuales de la historia.

El filósofo italiano Giorgio Agamben lee en Auschwitz la excepción que se convierte en regla. En este lugar y lo allí sucedido⁸, como en un juego de cajitas chinas, al interior de la gran excepción (los campos de concentración) encuentra otra excepción: los "musulmanes", los hundidos. De acuerdo con Primo Levi, en ellos existe la única instancia del total testimonio, que es, por lo tanto, imposible. Ellos, los hundidos, serían entonces los cuerpos residuales por antonomasia:

El denominado *Muselmann*, como se llamaba en el lenguaje del *Lager* al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre bien y mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante,

⁸¿Cómo podría definirse Auschwitz? Auschwitz no es únicamente un lugar geográfico; ni tampoco el nombre del campo de concentración más grande de la Alemania nazi. Ahí no puede terminar la definición porque adicionalmente significa todo lo que acaeció en ese campo particular, y en los todos demás, porque Auschwitz funciona metonímicamente. Andreas Huyssen plantea que lo mismo sucede con el Holocausto, término que, por cierto, Agamben rechaza. Dice Huyssen, "[the] Holocaust has become a cipher for the twentieth century as a whole and for the project of enlightenment. [...] It is precisely the emergence of the Holocaust as a universal trope that allows Holocaust memory to latch on to specific local situations that are historically distant and politically distinct from the original event. In the transnational movement of memory discourses, the Holocaust loses its quality as index of the specific historical event and begins to function as a metaphor for other traumatic histories and memories" (*Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003: pp. 13-14.

un haz de funciones físicas ya en agonía (Améry cit. en: Agamben 42). [E]ran los hombres momia, los muertos vivos. [...] El musulmán no le daba pena a ninguno, ni podía contar con la simpatía de nadie (Carpi cit. en: Agamben 42-43). El musulmán es no sólo o no tanto un límite entre la vida y la muerte; señala, más bien, el umbral entre el hombre y el no-hombre⁹.

Es así como se llega al extremo, a un punto máximo, o mínimo, donde más allá sólo está la muerte, la nada o, como dice Agamben, las cámaras de gas¹⁰. Es, en sus palabras, *el punto de no retorno*¹¹. El hundido se halla tan en el límite que Agamben habla —por medio de los testimonios de los sobrevivientes— no solamente del *umbral entre el hombre y el no-hombre*, sino también de que su muerte no es muerte, sino *fabricación de cadáveres*¹²:

[L]a función decisiva de los *campos* en el sistema de la biopolítica nazi[,] [n]o sólo [es] el lugar de la muerte y del exterminio, sino también y sobre todo, el lugar de la producción del musulmán, de la última sustancia biopolítica aislable en el *continuum* biológico. Más allá no hay más que las cámaras de gas¹³.

Si el campo tiene como función la producción de los hundidos, y ellos son por antonomasia los cuerpos residuales, es por ello que el campo es el lugar, aunque no es el único, donde acontece su producción.

Traer a colación a Auschwitz para hablar y leer la producción cultural no deja de causar varios dilemas éticos. Sin embargo, es imperativo y urgente seguir hablando sobre Auschwitz, no sólo por la experiencia del propio campo, sino también porque estos sucesos opacos¹⁴ continúan ocurriendo: “Auschwitz no ha dejado de suceder”¹⁵.

Ahora bien, llegar a este punto de no retorno, donde se flanquean los límites del hombre, implica haber padecido un espantoso proceso: a este proceso Agamben lo llama la “musulmani-

⁹ Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2005, 2ª ed., p. 56.

¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹² *Ibid.*, p. 74.

¹³ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴ Según Agamben, los sucesos opacos son los que no se pueden realmente comprender aunque se puedan ordenar y describir temporalmente (p. 8).

¹⁵ *Ibid.*, p. 105.

zación”¹⁶. Este pasaje hacia la total degradación, hacia ese umbral extremo que es el “musulmán”, recuerda el proceso de abyección del que habla Julia Kristeva, —a quien, curiosamente, Agamben nunca menciona—.

La abyección, para Kristeva, es fundamentalmente “aquello que perturba una identidad. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”¹⁷. “[A]quel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado, que se ubica, se separa, se sitúa, y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar”¹⁸.

De manifiesto queda entonces el punto de contacto entre el *musulmán* y la abyección en tanto que ambos son cuerpos errantes incapaces de desear, enunciar y reconocerse. En ellos no funcionan más las fronteras arcaicas que delimitan lo que está adentro y afuera, el yo y el no-yo, el yo y el otro, sujeto y objeto.

El proceso de abyección aparece cuando lo humano deja de ser humano, cuando las fronteras entre sustantivos se desmoronan y el lenguaje deja de tener sentido, en tanto que éste funciona por oposición. Por estas razones el cadáver es el símbolo por excelencia de la abyección:

El cadáver (*cadere*, caer), lo que irremediabilmente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquel que se le confronta [...]. Tanto el deshecho como el cadáver me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir. [...] Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos deshechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los deshechos, es un límite que lo ha invadido todo. [...] El límite se convirtió en un objeto. [...] Es la muerte infestando la vida¹⁹.

En medio de la búsqueda por esclarecer los motivos y los autores materiales e intelectuales del crimen del empalado, Silanpa y Estupiñán deben abrir, no las fosas hasta ahora invisibles en el territorio colombiano, sino la tumba del Sr. Pereira Antúñez, para encontrarse con que el cuerpo allí enterrado no

¹⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷ Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2006, 6ª ed., p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 10-11.

corresponde con la identidad del supuesto muerto, sino con uno de los muchos desaparecidos: Ósler Estupiñán, el hermano de Emir. Para lograr exhumar los restos, los dos personajes se valen de la ayuda del sepulturero del Cementerio Central:

[En] la cantina de los enterradores, [l]os muros estaban cubiertos de inscripciones y esquelas funerarias, de dibujos que representaban las puertas del cielo y del infierno. [...] Detrás del mostrador un aviso le daba nombre al establecimiento: Bar cafetería "El Más Acá". [...] [U]n hombre desfigurado por la lepra, con un botón de carne en el lugar de la nariz, les tendía la mano [*a Silanpa y a Estupiñán*]. Llevaba un poncho de caucho que le llegaba hasta los tobillos y sobre la cabeza una gorra de dormir negra de mugre. —No se asuste, señor —le dijo la figura a Estupiñán—, puede darme la mano porque la lepra no se contagia. [...] [P]ara que sepa, a mí también me da asco mirarme pero qué le vamos a hacer. Silanpa sintió los muñones apretando en su mano y tragó saliva. Estupiñán estaba pálido como una hoja de arroz (pp. 215-216).

En relación entonces con las paredes desconchadas donde Silanpa ve el graffiti, en este fragmento, aparecen, unas sobre otras, las esquelas funerarias que aluden a la huella del pasado en el presente. Sólo que ahora, dentro de los materialmente presentes, también están representados los cuerpos residuales a través del sepulturero. Derrida nos recuerda, que en tierra de muertos, en la búsqueda de los espectros, también están los vivos. Igualmente, Gamboa localiza entonces un cuerpo *otro* que se mueve en el deslinde entre el aquí y el más allá, un *muerto en vida* representado por el enterrador:

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no *es* otro que siendo abyecto²⁰.

Es entonces en este sentido que el enterrador también puede definirse como un cuerpo abyecto. Él mismo reconoce, además de impotencia, un sentimiento de repulsión frente a su figura. Incluso, para que el narrador logre describir a este personaje debe recurrir a nombrar partes del cuerpo que no existen más:

²⁰ Kristeva (2006), *op. cit.*, p. 12.

no tiene nariz, sino un botón. Solamente es posible describir a partir de la presencia de lo ausente. Las palabras son señalamientos que se agotan, en cuanto a su funcionalidad, en el momento en que aparece un cuerpo que no ocupa un lugar absoluto, sino que más bien se posiciona de forma relativa. De ahí que la *deixis en fantasma* describa la función de nombrar o señalar aquellos que no están presentes ni ausentes; ni aquí, ni allá, ni vivos ni muertos. De esta forma, en la novela se presenta un cuerpo que es capaz de disolver las categorías totalizantes y absolutas.

El cuerpo del sepulturero, ahora deteriorado por la lepra, también revela las huellas de un tiempo anterior. De ahí emerge la fragmentación y disociación en la descripción. El narrador califica a este personaje como una figura, porque no es más un sujeto, ni un individuo, sino más bien un cuerpo residual.

De acuerdo con los testimonios de los sobrevivientes de los campos de concentración, las SS (*Schutzstaffeln*) llamaban a los cadáveres *Figuren*. No los llamaban ni muertos, ni cuerpos, ni cadáveres, sino figuras. Hay una similitud entonces entre la incapacidad de nombrar al sepulturero como un hombre, y a los muertos como cadáveres. En ambos casos son sólo figuras. No son sujetos y por esto su muerte no puede ser llamada muerte²¹.

De esta manera, el sepulturero también ha empezado ese camino sin retorno, ha iniciado un proceso de degradación y de marginalización. Incluso ese proceso también es interior. Él mismo afirma que siente repulsión cuando se mira en el espejo a causa de los avatares de la enfermedad que padece. Abyección radical por cuanto es exterior (los otros) e interior (él mismo). Bengala es un muerto rodeado de muertos (el mejor lugar, además, para pasar inadvertido).

1. PALIMPSESTOS URBANOS

Andreas Huyssen encuentra en Berlín el paradigma de la ciudad palimpséstica. Al respecto señala que,

[t]he consensus was that Berlin was primarily a memory space, haunted by the ghosts of its pasts: Berlin as the center of a discontinuous, ruptured history, site of the collapse of four successive German states, command center of the Holocaust, capital of German commu-

²¹ Agamben (2005), *op. cit.*, p. 72.

nism in the Cold War, and a flash point of the East-West confrontation of the nuclear age²².

Además, Berlín, como bien anota Huyssen más adelante, tiene en sí misma una monumental cicatriz, representada por el muro que dividió a la ciudad desde 1961 hasta 1989. Los espacios vacíos de la ciudad son los que más le interesan a Huyssen. Entre ellos, el trayecto que constituía el muro. Después de la unificación, cuenta Huyssen que se debatía la posibilidad de tirar todo abajo y reconstruir la ciudad de nuevo. Un nuevo comienzo, un renacer. Estos proyectos fueron descartados por su insuficiente viabilidad. Ahora en la ciudad coexisten modernas estructuras arquitectónicas, edificios antiguos que recuerdan el viejo régimen y espacios vacíos que evocan la truculenta historia de la ciudad. Dice Huyssen: "Berlin as a palimpsest implies voids, illegibilities, and erasures, but it also offers a richness of traces and memories, restorations and new constructions that will mark the city as lived space"²³.

Perder es cuestión de método hace un recorrido urbano que lleva a Silanpa por diferentes espacios y tiempos de Bogotá, una ciudad también marcada por otros muros y asolada por otras violencias. La novela se instala en la ciudad y revela el espacio urbano como lugar por excelencia donde acontece lo contemporáneo, en yuxtaposición con un mundo pasado. Dentro de este espacio-temporalidad, el relato privilegiará el mundo de la corrupción, reflejando así los acontecimientos histórico-políticos nacionales. Ese mundo corrupto está en todas partes. No es particular de una clase social, ni un sector delimitado. Por eso, los recorridos del Silanpa pasan por los cementerios, los bares, los prostíbulos, pero también por los sectores de las clases más favorecidas.

Según Hubert Pöppel, el desarrollo de la novela policial ha ido abriendo los espacios por donde transita y se mueve el detective:

Ya no se trata solamente del viaje del detective al lugar donde se encontró el cadáver o donde iba a ser encontrado y de pronto de otro viaje para verificar un dato. El nuevo detective empieza a hacer parte de la movilidad moderna: se mueve en su ciudad, se mueve en el grupo o sector social al que pertenece, pero el crimen o el enigma lo obliga a salir para recorrer otras partes de la ciudad, del país o lugares ajenos, lo

²² Huyssen, Andreas.: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003, p. 77.

²³ *Ibid.*, p. 84.

Andrea Fanta Castro

obliga a salir de su entorno social para moverse sobre un terreno que no conoce pero que, sin embargo, hace parte de una cultura a la cual tiene que enfrentarse²⁴.

Recordemos que en el momento en que Silanpa está revisando los expedientes de los desaparecidos, él ve en la avenida un letrero que dice “Bogotá es de todos, cuídela”. Esta inscripción es un imperativo de la ciudad, cifrado en clave irónica, y debe leerse al contrario: “Bogotá no es de nadie”, que, por cierto, es lo que cotidianamente dicen los bogotanos sobre la ciudad. Ésta se ha transformado en un espacio que expulsa y que no logra una contención social. Igualmente, es un espacio donde coexisten múltiples temporalidades, como se puede ver en el siguiente pasaje:

El Hotel Esmeralda era una vieja construcción de siete pisos que había vivido mejores días pero que aún conservaba en la fachada y en los toldos de entrada una lejana nobleza, algo de ese misterio que todavía poseen algunos edificios del centro de Bogotá y que son el lejano testimonio de una época muerta (p. 167).

Bogotá y Berlín comparten entonces esa característica palimpsestica que describe Huyssen. La novela da cuenta de los vestigios que aparecen en el espacio urbano; son los residuos los que marcan la temporalidad: un mundo anterior, testimonio de un pasado muerto. Lo que no aparece en la narración es la información que nos ayude a determinar cómo y cuál era esa época que no existe más y de la que sólo nos quedan los residuos.

Como nos recuerda Agamben, los únicos que pueden dar testimonio de la verdad, y al mismo tiempo, su condición se los impide, son los que ya no están. En este caso, en esta Bogotá que no es de nadie, porque también está en muchos sentidos muerta, no hay testimonio real posible que no sean las huellas lejanas cifradas en la arquitectura de la ciudad.

2. PARA-VERDADES DE LA CORRUPCIÓN

La corrupción en esta novela aparece como un fenómeno generalizado. Ha dejado de ser una aberración para ser parte constituyente del poder y ya no tiene una función suplemen-

²⁴ Pöppel, Hubert: *La novela policíaca en Colombia*. Otraparte. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001, p. 16.

taria, sino hegemónica. De la misma forma que sobre la oligarquía colombiana, y en consecuencia sobre el Estado, existe algo mucho mayor, sobre Esquilache, el concejal, también hay algo muy superior a él y a su cargo político: Gran Capital, la empresa que financió su campaña y ahora espera que las escrituras de los predios se normalicen para poder hacer su inversión.

El capitán Moya es el encargado de llevar a cabo la investigación del empalado. Le ofrece la noticia exclusiva a Silanpa a cambio de que le escriba un discurso para una asociación de personas con problemas de sobrepeso. Evidentemente, Silanpa termina llevando a cabo la investigación por su cuenta y Moya es quien finalmente, y por conveniencia propia, deja libres a los culpables. La propagación de la corrupción, que se ha vuelto regla, y cuyo estatus excepcional es casi mitológico, hace que el capitán Moya, representante del Estado y de la ley, sea sólo un eslabón más en el circuito de compra-venta. Moya, al final, termina trabajando para Vargas Vicuña, el especulador de terrenos:

Yo soy un hombre de mi tiempo [...] y de ahí mi decisión [...] de pasar de la esfera pública a lo privado, en concreto dejando el cuerpo de policía y empezando a trabajar, como se dice en buen criollo, "por mi cuenta". Se imaginarán que nadie, en épocas de austeridad como las actuales, es tan pendejo de dejar la cabaña al lado del río que supone el sueldo fijo del Estado por una aventura loca. Obvio que no. Pero el sotoscripto, y lo digo sin pizca de vanidad, tuvo como es lógico y humano la posibilidad de elegir entre varias ofertas de trabajo, quedándose con la que nos pareció más jugosa en cuanto a la continuación de una buena causa, y al mismo tiempo de más responsabilidad de cara a la patria, que al fin y al cabo es lo que importa. Por eso en estos días, tras puntual cobro de cesantías y otros acumulados a una vida ejemplar, el sotoscripto se inicia en algo nuevo, a la cabeza de la seguridad de uno de los empresarios de más pujanza y valor de nuestra respetada nación: el constructor Ángel Vargas Vicuña, a quien ustedes conocerán por los méritos que nos ha dado no sólo en el ámbito nacional sino también extranjero (pp. 333-334).

En *Perder es cuestión de método* se ha desenterrado a un muerto y se han sepultado dos (a Ósler y a Pereira Antúnez²⁵), se ha reunido un cuerpo desaparecido con su historia (Ósler Estupiñán), se ha logrado su identificación y se ha desentrañado y

²⁵ Porque suponemos que a Pereira Antúnez lo entierran después de haberlo identificado.

resuelto el enigma del empalado. Nos podemos entonces preguntar: y todo esto ¿para qué? A la ligera, y sin sopesarlo mucho, algunos responderán que todo lo anterior ha sido para nada. Sin embargo, y si bien es cierto que los culpables no obtienen un castigo, que el orden social nunca se reestablece (tal vez dicho orden sólo fue siempre una quimera), al final de la novela, dos cuerpos han logrado reunirse con su pasado, han logrado ser identificados y finalmente sepultados. Esos cuerpos, ahora bajo tierra, no se perderán. Como afirma Derrida,

[e]s necesario saber. *Es preciso saberlo*. Ahora bien, saber es saber *quién y dónde*, de quién es propiamente el cuerpo y cuál es su lugar —ya que debe permanecer en su lugar—. En lugar seguro. [...] *Es preciso saber* quién está enterrado y dónde —y es preciso (saber..., asegurarse) que, en lo que queda de él, *él queda ahí*²⁶.

Justamente lo anteriormente expuesto es lo que sucede en la novela con el cuerpo de Ósler, el hermano de Estupiñán. Después de que Emir lo reconoce ya sin vida, vuelven a enterrarlo y Silanpa le dice:

—Ahora estamos enterrando a su hermano. Esas paladas de tierra y ese cajón que se hunde son de él — [...] Estupiñán se agachó a recoger un puñado de tierra y lo tiró sobre el féretro. Luego rayó sobre el mármol unas palabras: "Aquí yace Ósler Estupiñán." Recogió flores en las tumbas vecinas, las puso debajo y volvió a rayar: "De su hermano" (p. 219).

Régis Debray sugiere que la tranquilidad de los vivos depende del reposo de los muertos²⁷. En este sentido, es después de ese "aquí yace X cuerpo", después de saber quién y dónde (dice Derrida), y a lo que yo agregaría, cómo: ¿cómo se produjo la muerte?, ¿en qué circunstancias?, que puede leerse una posible restitución del orden.

Las tumbas fueron creadas para preservar la memoria de quienes han muerto y para darles, en cierta medida, persistencia y continuidad. Detenerse frente de una tumba para nombrar e identificar un cuerpo —como lo hacen Estupiñán, Silanpa y el

²⁶ Derrida, Jacques: *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, tr. Cristina de Peretti y José Miguel Alarcón. Madrid: Trotta, 2003, 4ª ed., p. 23.

²⁷ Debray, Régis: *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 28.

sepulturero— es de alguna forma interrumpir el paso del tiempo. Pensar, sentir (darse tiempo para sentir un profundo dolor), gritar a los cuatro vientos que pare el mundo, que no marche todo tan rápido.

La velocidad de la violencia en esta novela es definitivamente otra con respecto a algunas novelas colombianas recientes²⁸. En el momento en que se nombra a una víctima, que en este caso es Ósler Estupiñán, hay algo que se detiene. Lo que se detiene es ese tiempo voraz de la violencia. Ese tiempo cuya repetición es capaz de producir exceso. En efecto, velocidad, repetición y aceleración devoran y abruman por acercarse tanto a lo efímero, volviendo la realidad tan escurridiza y fugaz. Presente dominante que avasalla el pasado y opaca el futuro.

Esta suspensión —o acaso desaceleración— también queda expuesta cuando el sepulturero enuncia su identidad al ver que la fugacidad lo hará pasar a las sombras del olvido. Después de que enterraron a Ósler, Silanpa y Estupiñán,

[s]alieron por el boquete del muro y caminaron oscuro, en la noche solitaria. Estupiñán recuperaba el aliento. A medio camino escucharon la voz del leproso.

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

—Discúlpenos, señor Bengala —dijo Silanpa—. Es que con tanta emoción a uno se le olvidan las cosas importantes.

—Siempre me pasa lo mismo, pero con ustedes no quería dejarlo pasar. No se disculpen. [...] 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.

—Así va a ser (p. 219).

Sin embargo, ese “así va a ser” queda por completo en suspenso. No vuelve a haber mención alguna sobre un tal Jaime Bengala en la novela y quizás ya estaba esto anunciado en el propio nombre del personaje: bengalas luminosas que lanzan

²⁸ Pienso aquí particularmente en *La virgen de los sicarios* con su avasallante producción de muerte. La velocidad intrínseca de esta novela fluctúa y evidentemente logra percibirse una desaceleración con las muertes de Wilmar y Alexis. Precisamente porque estas muertes tienen un nombre hay un tiempo y un espacio para un posible duelo, así no se lleve a cabo.

los barcos para señalar su ubicación, pero que luego su luminosidad desaparece sin dejar rastro. Este silencio es la marca profunda de la desmemoria. Se genera el espacio y también el tiempo para que emerja una posibilidad de recordar, y con todo, el silencio anuncia el fracaso.

Jaime Bengala es un personaje que se mueve entre del deslinde entre lo vivo y lo muerto, y aún así, es capaz de enunciar su identidad. Sin embargo, y aunque Silanpa y Estupiñán lo gran repetir el nombre Jaime Bengala, tal enunciación no parece haber dejado una marca lo suficientemente profunda y el silencio de la novela es la prueba más absoluta. Si este personaje es liminal, no está ni aquí, ni allá, y, además, no forma parte de la sociedad que funciona puertas afuera del cementerio, ¿no podría ser entonces un cuerpo capaz de asumir la función del testigo²⁹ que, en este caso, debe entenderse como cuerpo residual?

si el que testimonia verdaderamente de lo humano es aquel cuya humanidad ha sido destruida, eso significa que la identidad del hombre y no-hombre no es nunca perfecta, que no es posible destruir íntegramente lo humano, que siempre *resta* algo. El testigo es ese resto³⁰.

De acuerdo con lo anterior, si lo que Agamben llama *el testigo* es, en general, lo que resta o lo que queda de lo humano cuando ello ha sido el blanco de la deshumanización, entonces el cuerpo residual es justamente ese deslinde entre lo humano y lo no-humano. Por esta razón, la destrucción absoluta de lo humano es imposible, en la medida en que siempre habrá un remanente: el cuerpo residual.

Si, como dice Gamboa, perder es cuestión de método, quizás entonces ganar, conseguir la resolución, podría ser cuestión de improvisación. Si el triunfo significa que los culpables paguen por sus crímenes y que se haga justicia, en la medida de lo humanamente posible, Silanpa fracasa en el intento. No obstante, y en cierta medida—porque nada es absoluto— Silanpa logra la victoria si ésta se entiende como develar los autores materiales e intelectuales del crimen del empalado, el recono-

²⁹ Con esta pregunta no estoy banalizando la figura del musulmán en los campos de concentración, ni tampoco busco afirmar que este personaje de ficción sea, en sí mismo, un musulmán. Intento evidenciar que ciertas características del hundido, en palabras de Agamben, se presentan tanto en la ficción como en la realidad. Hay en Jaime Bengala, el sepulturero, una degradación que puede ser articulada, leída y entendida a partir del proceso de “*musulmanización*”.

³⁰ Agamben (2005), *op. cit.*, p. 141.

cimiento y posterior entierro del hermano de Estupiñán, entre otros. Sin embargo, en la novela este alcance de la victoria evidentemente se da a través de la improvisación, de lo casual, lo azaroso y lo contingente. Recordemos que Silanpa no es un detective profesional, sino un periodista y un *private-eye*. Paralelo a este triunfo que se anota Silanpa, vienen también una serie de fracasos; algunos vienen siendo anunciados desde hace ya tiempo (incluso por Guzmán) como el fracaso de la razón y de la justicia³¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2005, 2ª ed.
- Debray, Régis: *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Derrida, Jacques: *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, tr. Cristina de Peretti y José Miguel Alarcón. Madrid: Trotta, 2003, 4ª ed.
- «El fantasma Paramilitar», *Semana* (25-XII-2006), pp. 22-25.
- Gamboa, Santiago: *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Seix Barral, 2003.
- «¿Hubo narcos en la Toma del palacio?», *Semana* (10-X-2004), <http://www.semana.com/portada/hubo-narcos-toma-del-palacio/82348-3.aspx> (cons. 5-VI-2008).
- Huyssen, Andreas: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Kristeva, Julia: *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2006, 6ª ed.
- Mejía Rivera, Orlando: *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*. Colección Artes y humanidades;. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2001.
- Pöppel, Hubert: *La novela policíaca en Colombia*. Otraparte. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.

³¹ El fracaso de la razón y de la justicia establece un problema con el proyecto de la modernidad y de la ilustración, claramente un tema muchísimo mayor de lo que aquí podemos referir. Por otra parte, dicho fracaso también se relaciona con todo el desarrollo del género policial desde sus inicios a mediados del siglo XIX hasta el hoy denominado neopolicial latinoamericano.

