



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

Literatura española e hispanoamericana

REALISMO Y NOVELA POLICIAL

EN *LAS CUATRO ESTACIONES* DE LEONARDO PADURA

Yam Nick Menéndez Rivero

Tesis doctoral dirigida por
Dr. Ángel Esteban del Campo

Granada, 2022

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Yam Nick Menéndez Rivero
ISBN: 978-84-1117-723-8
URI: <https://hdl.handle.net/10481/80663>

A Lázaro, siempre.

ABSTRACT

At the beginning of the 1990s, Cuban crime fiction underwent a profound change and an evolution analogous to that achieved by the crime fiction genre in Ibero-America. These countries, since the 1970s, had managed to transform the genre, finally adapting it to the socio-historical conditions of each one of them, gradually creating what is nowadays known as neopolicial, which, through realism, turns the narrative text into a critical device where the police enigma is only an excuse to investigate deeper issues, revealing the darkest face of society and denouncing the vices of the State.

This study argues that the spontaneous course that crime fiction would follow in Latin America and Cuba is frustrated on the island precisely during the 1970s when the detective novel takes a qualitative leap in these territories but coincides with the period in which the Cuban revolutionary government defines its cultural policy and assumes this genre for a strictly utilitarian purpose. During these years, and over the course of two decades, the socialist state promoted its proliferation as a political-literary device through one of its official organs, the Ministry of the Interior, creating the so-called revolutionary detective novel. The boom that this narrative achieved over the course of 15 years will begin to decline from the second half of the 1980s, diminishing completely in the early 1990s. The fall of the revolutionary detective novel takes place due to the social, political, and economic crisis that Cuba will go through during the disintegration of the socialist camp. The changes in the global political context and the economic crisis will force the Cuban State to a certain opening, which, on the artistic and cultural level, will be translated, among other things, in a process of reformulation of the literary canon and the search for new referents. At the forefront of these transformations that took place in the 1990s was Leonardo Padura with his first four detective novels, later known as *Las cuatro estaciones*, with which he reestablished a literary past denied by the socialist cultural policy while introducing postmodernity into the country's literature through the poetics of the neopolicial.

In order to argue the above, the thesis is organized into two theoretical frameworks, the one dealing with the so-called "new realisms" and the one devoted to describing the development of the detective novel and the characteristics of its newest Ibero-American aspect, the neopolicial. In the first case, we start from the premise that, in Ibero-American crime fiction and specifically in the detective novels of Leonardo Padura, there is a tendency to return to realistic modes of representation, but in a space of regression-evolution because realism has evolved to new forms;

it has been transformed according to the imperatives of a new reality that needs to be represented, where the intimate, the self-referential, and the stylistic have been replaced by the collective, the social, and the crude exposure of corruption and marginality that the new Ibero-American cities of the late 20th-century harbor.

The second theoretical framework allows us to analyze the process of the emergence of the neopolicial in Ibero-America and the reasons for its emergence in Cuba through the tetralogy *Las cuatro estaciones*, coinciding with the transformations that have taken place at the political and social levels in those countries and motivated by a new popular culture questioning the status quo. In order to provide a global approach to this situation, our work made a journey from the foundations of the detective novel and its development and transformation in Latin America to then investigate the emergence and evolution of this genre in Cuba until the triumph of the revolution in 1959, and from this date to study the changes that the new cultural policy brought to literature, especially to crime fiction in a period spanning three decades.

We continue with what constitutes the core of our research, the analysis of the changes that took place in the Cuban narrative since the 1990s, culminating with the role that the writer Leonardo Padura played in this transformation as a reformer of crime fiction, which we corroborate through the study of *Las cuatro estaciones*, a tetralogy that promotes the new realism of the current Cuban novel in its neopolicial aspect.

The sequence and organization of this study allowed us to conclude that the dimension of Leonardo Padura's work, as an author living and creating in a totalitarian state, lies in having assumed the change that Cuban literature was supposed to assimilate under the new political and economic circumstances, retaking the course and the realist tradition of Cuban literature and crime fiction, and introducing a postmodern discourse in his narrative, parallel to the new literary models of crime fiction in Latin America and the world in general.

KEYWORDS: crime fiction, revolutionary detective novel, neopolicial, realism, socialist realism, Leonardo Padura.

RESUMEN

A principios de la década del noventa del pasado siglo la literatura policial cubana experimenta un profundo cambio y una evolución análoga con la que había alcanzado el policial en Iberoamérica. Estos países, desde los años setenta, habían logrado transformar el género, adaptándolo, finalmente, a las condiciones sociohistóricas de cada uno de ellos, creando paulatinamente lo que hoy en día se conoce como neopolicial, que, mediante el realismo, convierte el texto narrativo en un dispositivo crítico donde el enigma policial es solo una excusa para indagar en asuntos más profundos, debelar la cara más oscura de la sociedad y denunciar los vicios del Estado.

El presente estudio argumenta que el curso espontáneo que la literatura policial seguiría en Iberoamérica y en Cuba se frustra en la isla precisamente durante los años setenta cuando el policiaco da un salto cualitativo en estos territorios, pero que coincide con el periodo en que el gobierno revolucionario cubano define su política cultural y asume a este género con un sentido estrictamente utilitario. Por estos años, y en el transcurso de dos décadas, el Estado socialista promoverá su proliferación como un artilugio político-literario a través de uno de sus órganos oficiales, el Ministerio del Interior, creando la llamada novela policial revolucionaria. El auge que esta narrativa alcanzará durante tres lustros comenzará a declinar a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, decayendo totalmente a principio de los años noventa. La decadencia de la novela policial revolucionaria tiene lugar debido a la crisis social, política y económica que atravesará Cuba por esa época, durante la desintegración del campo socialista, porque los cambios en el contexto político mundial y la crisis económica obligarán al Estado cubano a una cierta apertura, que, en el plano artístico y cultural, se traducirá, entre otras cosas, en un proceso de reformulación del canon literario y de búsqueda de nuevos referentes. A la cabeza de estas transformaciones que tienen lugar en los noventa se encontrará Leonardo Padura con sus primeras cuatro novelas policiales, conocidas posteriormente con el nombre de *Las cuatro estaciones* con las que restablece un pasado literario negado por la política cultural socialista, al tiempo que introduce en nuestra literatura la postmodernidad a través de la poética del neopolicial.

Para argumentar lo anterior la tesis se organiza en dos marcos teóricos, el que se ocupa de los llamados “nuevos realismos” y el dedicado a describir el desarrollo de la novela policial y las características de su más novedosa vertiente iberoamericana, el neopolicial. En el primer caso, partimos de la premisa de que, en la literatura policial iberoamericana y en específico en la

narrativa policial de Leonardo Padura existe una tendencia de retorno a modos realistas de representación, pero en una especie de regresión-evolución porque el realismo ha evolucionado a nuevas formas, se ha transformado acorde a los imperativos de una nueva realidad que necesita ser representada, donde lo intimista, lo autorreferencial y lo estilístico han sido sustituidos por lo colectivo, por lo social y por la cruda exposición de la corrupción y de la marginalidad que albergan las nuevas urbes iberoamericanas de finales del siglo XX.

El segundo marco teórico permite analizar el proceso de surgimiento del neopolicial en Iberoamérica, y las razones de su irrupción en Cuba a través de la tetralogía *Las cuatro estaciones*, coincidente con las transformaciones que han tenido lugar a nivel político y social en esos países y motivadas por una nueva cultura popular cuestionadora del *statu quo*. Para procurar un enfoque global de esta situación, nuestro trabajo hizo un recorrido que parte desde los fundamentos de la novela policial y su desarrollo y transformación en Iberoamérica, para después indagar en el surgimiento y evolución de este género en Cuba hasta el triunfo de la revolución en 1959 y a partir de esta fecha estudiar los cambios que la nueva política cultural trajo a la literatura, especialmente a la literatura policial en un periodo que abarca tres décadas.

Luego, proseguimos con lo que constituye el centro de nuestra investigación, el análisis de los cambios que se produjeron en la narrativa cubana a partir de los años noventa, culminando con el papel que el escritor Leonardo Padura desempeñó en esta transformación como renovador del género policial, lo cual corroboramos a través del estudio de *Las cuatro estaciones*, tetralogía promotora de ese nuevo realismo de la novela cubana actual en su vertiente neopolicial.

La secuencia y la organización de este estudio nos permitió concluir que la dimensión de la labor de Leonardo Padura, como un autor que vive y crea en un Estado totalitario, estriba en haber asumido el cambio que la literatura cubana suponía asimilar bajo las nuevas circunstancias políticas y económicas, retomando el curso y la tradición realista de la literatura cubana y policial, e introduciendo un discurso postmoderno en su narrativa, paralelo a los nuevos modelos literarios del género policial de Latinoamérica y del mundo en general.

PALABRAS CLAVE: género policial, novela policial revolucionaria, neopolicial, realismo, realismo socialista, Leonardo Padura.

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento especial al director y tutor de esta tesis doctoral, Dr. Ángel Esteban del Campo, por sus orientaciones, sus sugerencias, su respaldo y su confianza.

Al Dr. Ángel Esteban otra vez y a la Dra. Yannelys Aparicio por su amistad, por su apoyo y por insistir, primero en la realización de este proyecto y más tarde en su culminación.

A la Dra. Mabel Cuesta de la Universidad de Houston por sus consejos y por toda su ayuda.

A Miriam Artilles por su cooperación en la compilación de la bibliografía consultada y por la edición y corrección de este trabajo. También por insistir.

Gracias a todos los miembros del Tribunal por aceptar cordialmente la invitación y por asistir con sus conocimientos y sus recomendaciones a la finalización de esta tesis.

A todos los amigos que me ayudaron y me animaron a cumplir este sueño.

Gracias a mis padres y a mi hija Cosette. A mis padres, por formarme en la perseverancia con el ejemplo. A mi hija, por la misma razón, por mi intención de formarla en la perseverancia con el ejemplo y por las horas irrecuperables de compañía, de atención y de diversión que serenamente cedió a esta investigación.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I INTRODUCTION	1
1.1. PROBLEM STATEMENT	2
1.2. AIMS AND SCOPE	4
I INTRODUCCIÓN	5
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
1.2. OBJETIVOS Y ALCANCE	8
II THEORETICAL FRAMEWORK AND METHODOLOGY	9
2.1. THEORETICAL FRAMEWORK	10
2.2. METHODOLOGY AND PRINCIPAL RESOURCES	16
2.3. GENERAL DESCRIPTION OF THE THESIS	18
II MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA.....	20
2.1. MARCO TEÓRICO	21
2.2. METODOLOGÍA Y PRINCIPALES RECURSOS	27
2.3. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA TESIS	29
III EN BUSCA DE UN POLICIAL ALTERNATIVO O EL PROCESO DE NATURALIZACIÓN DEL POLICIAL EN IBEROAMÉRICA	31
3.1. POLICIAL – NEOPOLICIAL. DE LOS CENTROS EMISORES DEL POLICIAL AL NEOPOLICIAL.....	32
3.2. EL NACIMIENTO DE LA NOVELA POLICIAL EN ESPAÑOL	49
IV LITERATURA POLICIAL EN CUBA ANTES DE 1959	71
4.1. LOS INICIOS DE LA LITERATURA POLICIAL EN CUBA	72
4.2. <i>FANTOCHES 1926</i> . UN DISCURSO FABULAR COLECTIVO	85
4.3. OCHO RELATOS POLICIALES. <i>LA COSECHA NEGRA</i> DE LINO NOVAS CALVO	93

V LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN Y LA IRRUPCIÓN DE LEONARDO PADURA Y SU GENERACIÓN EN LOS OCHENTA Y NOVENTA	106
5.1. A MODO DE PREÁMBULO	107
5.2. RUMBO AL REALISMO SOCIALISTA	109
5.3. LA NOVELA POLICIAL REVOLUCIONARIA	124
5.4. LA LITERATURA IDEOLOGIZADA DE LOS SETENTA	145
5.5. EL AFÁN RENOVADOR DE LOS OCHENTA	163
5.6. LOS NOVENTA: NOVELAR LA REALIDAD	182
VI LEONARDO PADURA FUENTES	199
6.1. EL CASO PADURA	200
6.2. LA INVESTIGACIÓN COMO <i>LEITMOTIV</i>	212
6.3. MARIO CONDE: LOS OJOS Y LA VOZ DE PADURA	221
VII LA POÉTICA REALISTA DEL NEOPOLICIAL EN <i>LAS CUATRO ESTACIONES</i>	236
7.1. EL REALISMO EN <i>LAS CUATRO ESTACIONES</i> . LA DESCRIPCIÓN DE LA REALIDAD CUBANA EN CADA UNA DE LAS NOVELAS	237
7.1.1. Expresar la realidad a través de la ficción	237
7.1.2. La narración como testimonio del periodo histórico: las cuatro estaciones del año 1989	245
7.1.3. La exploración de determinados momentos de la historia de la Cuba revolucionaria y sus consecuencias en el periodo en que estas tramas se desarrollan	249
7.2. EL ENIGMA POLICIAL. LA RELEGACIÓN DEL ENIGMA A UN SEGUNDO PLANO	266
7.3. LA LEY Y LA SOCIEDAD COMO PARTÍCIPES DEL CRIMEN	278
7.4. PRESENCIA DEL OTRO EN LA ANÉCDOTA	295
7.5. LA CIUDAD.....	305

VIII CONCLUSIONS	318
8.1. SUMMARY OF THE RESEARCH	319
8.2. OVERVIEW OF THE PRESENCE OF THE NEW DETECTIVE NOVEL IN CUBA	324
VIII CONCLUSIONES	326
8.1. SÍNTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	327
8.2. VISIÓN GENERAL DE LA PRESENCIA DE LA NUEVA NOVELA POLICIAL EN CUBA	332
IX REFERENCIAS	334

I INTRODUCTION

1.1. PROBLEM STATEMENT

In his essay entitled “Cuba y literatura: vocación y posibilidad,” Leonardo Padura (2015) reviews what has been the Cuban cultural policy within socialism, which in his opinion begins in 1961, when the socialist nature of the Revolution was declared and, in his own words, “[...] la historia [de Cuba da] un giro previsible pero rotundo que arrastra[rá] en su torbellino cada una de las actividades materiales y espirituales del país, incluida, por supuesto, su literatura” (48).

From 1961 on, a series of events will take place on the island that will define the relationship between the socialist state and artistic creation, promoting a cultural policy that will be definitively established on April 30, 1971, with Fidel Castro’s closing speech at the Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, which conclusively establishes the parameters that will govern cultural and artistic production. This new policy will remove from the scene numerous authors of great value, who will not even be published, while others will be published “[...] con obras sin calor ni intensidad en las que rehuían cualquier conflicto espinoso de la realidad” (51). From this moment on, art will be conceived only as an ideological instrument; socialist realism will become the most widespread method of creation, which will affect all branches of culture, including literature and especially detective literature. Thus, a genre that:

[...] se crea y se desarrolla antes con fines estéticos que con propósitos sociales o políticos, aunque en ella haya crítica social o política. [...] con la implantación de las políticas culturales en la Cuba de los sesenta [...], la novela policial va a incorporar, más que ningún otro género literario, un sello de servicio y dependencia al sistema político. (Esteban y Aparicio: 2022: 31)

This trend will last for two long decades where the so-called revolutionary detective novel, in which, as Padura (2015) rightly points out, “[...] faltaba la novela y sobreabundaba lo revolucionario [...]” (50), will concentrate on indoctrination, ideological propaganda, and the defense of the interests of the Revolution, thus generating a superficial, implausible, and monotonous narration.

The above scenario will begin to change apprehensively and gradually in the mid-1980s when the first signs of experimentation will take place as a way to evade censorship and express the reality that had supposedly been silenced. “Es en esta etapa, cuando emerge la neovanguardia cubana de los 80, donde comienzan a perfilarse las rupturas evidentes que logra la literatura cubana de la década del 90 con pautas anteriores” (Montejo: 2015: 254). Ruptures stimulated by the changes taking place in the politics of the socialist countries of Eastern Europe and the Union of

Soviet Socialist Republics that will directly affect the island's politics and provoke a strong economic and social crisis.

In the midst of these circumstances appears the first of the four detective novels that Leonardo Padura will write in that decade, *Pasado perfecto* (1991). This is, in our opinion, the initiator of a positive and unavoidable transformation in this genre. A transformation that Carlos Uxó (2021) excellently describes as “[...] el paso de un policial que suministra respuestas sin aceptar preguntas a un policial plagado de preguntas para las que no encuentra respuestas” (11).

This thesis argues that realism, which had been a constant variable in the detective novel and in Cuban literature in general, disappears in the early sixties of the last century due to censorship and the express intention of the new revolutionary government to parameterize art and literature. Then, that "certain baleful look of reality," which according to Padura himself literature should have (2015: 202), is replaced by the so-called socialist realism that holds a very different judgment of reality. Within this current, the literature of these years —mainly crime fiction— will develop, its ideological and political purpose prevailing over the aesthetic. This chain of creations will last until the end of the 1980s with some hardly noticeable variations, and it will be *Pasado perfecto* (1991), the inaugural novel of the tetralogy *Las cuatro estaciones* by Leonardo Padura Fuentes, which first breaks drastically and openly with that trend, recovering the realist tradition of the Cuban novel and detective literature, but with a new focus, coherent with the peculiarities of its time.

1.2. AIMS AND SCOPE

Among the reasons to carry out this work includes the interest to place the tetralogy *Las cuatro estaciones* by Leonardo Padura within the first crime novels that in the 1990s begin to dig into reality and break away from the didactic purposes and the indoctrinating character that homogeneously characterizes the literature of the two previous decades. The thesis is based on the idea that *Las cuatro estaciones* manages to reflect the state of Cuban society in the 1990s in all its aspects and on the consideration that through the poetic narrative of the neopolicial Leonardo Padura manages to reveal starkly the reality of his country distorted by the press and the official discourse, in turn demonstrating the validity of a literature that, although it has its regulated codes, allows a space for reflection on politics, society, the city, people, and their destinies.

To demonstrate the above, this research has proposed to conduct an analysis of his first detective novels, the tetralogy that function as four major episodes of a single novel (Padura in A. Esteban: 2018: 112) and which is known as *Las cuatro estaciones*, made up of his novels *Pasado perfecto*, 1991; *Vientos de cuaresma*, 1994; *Máscaras*, 1997 and *Paisaje de otoño*, 1998. *Las cuatro estaciones* is analyzed as the result of an insular narrative process. It must be considered how these novels are inserted within the panorama of the Cuban narrative of the 1990s, their relationship with the Cuban novel that precedes it, and, especially, with the Cuban detective novel from its origins to its later boom promoted by the Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, sponsored by the Ministry of the Interior since 1972.

At the same time, we will examine the place of Padura's detective fiction in relation to the detective genre in general and its influences, confluences, and paths. To this end, we will review the development of the detective novel as a genre and its particularities in Latin America, as well as the development of the detective novel in Cuba from its earliest beginnings, which will allow us to elucidate the true value of Padura's detective novel in relation to the development that this genre has reached at a global level, especially in Latin America, and determine its literary validity, its true meaning within the Cuban culture, and its perspective of permanence in time as a reflection of a certain moment of national history and of a singular reality.

I INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En su ensayo titulado “Cuba y literatura: vocación y posibilidad”, Leonardo Padura (2015) hace un recorrido por lo que ha sido la política cultural cubana dentro del socialismo, que a su juicio comienza en 1961, cuando se declara el carácter socialista de la Revolución y según sus propias palabras “[...] la historia [de Cuba da] un giro previsible pero rotundo que arrastra[rá] en su torbellino cada una de las actividades materiales y espirituales del país, incluida, por supuesto, su literatura” (48).

A partir de este año tendrán lugar en la isla una serie de eventos que definirán la relación entre el estado socialista y la creación artística y que promoverán una política cultural que se asentará definitivamente el 30 de abril de 1971 con el discurso de clausura de Fidel Castro en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en el que se establecen concluyentemente los parámetros que regirán la producción cultural y artística. Esta nueva política retirará de escena a numerosos autores de gran valía, que ni siquiera serán publicados, en tanto otros lo serán “[...] con obras sin calor ni intensidad en las que rehuían cualquier conflicto espinoso de la realidad” (51). Y es que, desde este momento el arte se concebirá solo como un instrumento ideológico y el realismo socialista pasará a ser el método de creación más difundido, lo que afectará a todas las ramas de la cultura, entre ellas a la literatura y muy especialmente a la literatura policial. De este modo, un género que:

[...] se crea y se desarrolla antes con fines estéticos que con propósitos sociales o políticos, aunque en ella haya crítica social o política. [...] con la implantación de las políticas culturales en la Cuba de los sesenta [...], la novela policial va a incorporar, más que ningún otro género literario, un sello de servicio y dependencia al sistema político. (Esteban y Aparicio: 2022: 31)

Esta situación se extenderá por dos largas décadas donde la llamada novela policial revolucionaria, en la que, como bien apunta Padura (2015), “[...] faltaba la novela y sobreabundaba lo revolucionario [...]” (50), se concentrará en el adoctrinamiento, la propaganda ideológica y en la defensa de los intereses de la Revolución, generando un tipo de narración superficial, inverosímil y monótona.

El escenario anterior comenzará a cambiar tímida y gradualmente a mediados de los años ochenta donde tendrán lugar las primeras muestras de experimentación como un modo de evadir la censura y expresar la realidad que se suponía fuera acallada. “Es en esta etapa, cuando emerge la neovanguardia cubana de los 80, donde comienzan a perfilarse las rupturas evidentes que logra

la literatura cubana de la década del 90 con pautas anteriores” (Montejo: 2015: 254). Rupturas estimuladas por los cambios que tienen lugar en la política de los países socialista de Europa del Este y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas que afectarán directamente a la política de la isla y provocarán una fuerte crisis económica y social.

En medio de estas circunstancias aparecerá la primera de las cuatro novelas policiales que Leonardo Padura escribe en esa década, *Pasado perfecto* (1991), y que, en nuestra opinión, es la iniciadora de una positiva e ineludible transformación en este género. Transformación que Carlos Uxó (2021) excelentemente describe como “[...] el paso de un policial que suministra respuestas sin aceptar preguntas a un policial plagado de preguntas para las que no encuentra respuestas” (11).

Esta tesis argumenta que, el realismo que ha sido una variable constante en la novela policial y en la literatura cubana en general, desaparece a principios de los años sesenta del pasado siglo dada la censura y la intención expresa del nuevo gobierno revolucionario de parametrar el arte y la literatura. Entonces, esa “cierta mirada torva de la realidad” que según el propio Padura debe tener la literatura (2015: 202), se sustituye por el llamado realismo socialista que detenta un juicio muy diferente de lo real. Dentro de esta corriente se desarrollará la literatura de estos años —fundamentalmente la literatura policial—, cuya finalidad ideológica y política prevalecerá sobre la estética. Esta cadena de creaciones perdurará hasta finales de los ochenta con algunas variaciones apenas notables y será *Pasado perfecto* (1991), la novela inaugural de la tetralogía *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura Fuentes, la que primero rompa drásticamente y abiertamente con esa tendencia recuperando la tradición realista de la novela cubana y de la literatura policial, pero con un nuevo enfoque, coherente con las peculiaridades de su tiempo.

1.2. OBJETIVOS Y ALCANCE

Constituyen razones para realizar este trabajo el interés de ubicar la tetralogía, *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura dentro de las primeras novelas policiacas que en la década de los noventa comienzan a escarbar en la realidad y se desprenden de los propósitos didácticos y del carácter adoctrinador que homogéneamente caracteriza a la literatura de las dos décadas anteriores. Nuestra tesis se asienta en la idea de que, *Las cuatro estaciones* logran reflejar el estado de la sociedad cubana de la década de los noventa en todas sus aristas y en la consideración de que a través de la poética relista del neopolicial Leonardo Padura consigue revelar descarnadamente la realidad de su país distorsionada por la prensa y el discurso oficial y, a su vez, evidenciar la validez de una literatura que, si bien tiene sus códigos reglamentados, permite un espacio para la reflexión sobre la política, la sociedad, la ciudad, el hombre y su destino.

Para demostrar lo anterior esta investigación se ha propuesto realizar un análisis de sus primeras novelas policiales, la tetralogía que funcionan como cuatro grandes episodios de una sola novela (Padura en A. Esteban: 2018: 112) y que se conoce bajo el nombre de *Las cuatro estaciones*, conformada por sus novelas *Pasado perfecto*, 1991; *Vientos de cuaresma*, 1994; *Máscaras*, 1997 y *Paisaje de otoño*, 1998. *Las cuatro estaciones*, analizadas como resultado del proceso narrativo insular. Para lo cual, debe considerarse cómo se insertan dichas novelas dentro del panorama de la narrativa cubana de los noventa, su relación con la novela cubana que le precede y, en especial, con el policial cubano desde sus orígenes hasta su posterior boom fomentado por el Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución auspiciado por el Ministerio del Interior a partir de 1972.

A su vez examinaremos el lugar que ocupa la narrativa policial de Padura respecto al género policial en general, sus influencias, confluencias y derroteros. Para ello hacemos un recuento del desarrollo de la novela policial como género y de sus particularidades en Iberoamérica, así como del desarrollo de la novela policial en Cuba desde sus más prístinas manifestaciones, lo cual permite dilucidar el verdadero valor de la novela policial de Padura en relación con el desarrollo que este género ha alcanzado a nivel global, fundamentalmente en Hispanoamérica, y determinar su validez literaria, su verdadero significado dentro de la cultura cubana y su perspectiva de permanencia en el tiempo, en tanto reflejo de un momento determinado de la historia nacional y de una realidad singular.

II THEORETICAL FRAMEWORK AND METHODOLOGY

2.1. THEORETICAL FRAMEWORK

The title chosen for this work highlights the routes of this research: realism and the detective novel. These routes are by no means independent but are closely related and, for that reason, have been addressed together in previous studies, because realism has been, to a lesser or greater extent, a component of the detective novel since the first decades of the last century. However, our research aims to investigate the so-called new realism, distinctive of the current Ibero-American detective novel within which Padura's narrative—and his tetralogy *Las cuatro estaciones*—is circumscribed, which according to Rebolledo (2014), keeps a relative continuity with the realist tradition because it incorporates postmodern thought in its reflection, thus reconciling both perspectives (216). In this, Padura's detective novel converges with the Ibero-American detective novel in relative continuity with the realist tradition; combined with the place that both the Ibero-American detective novel and Padura's work have in postmodernism, this gives way to what is known as the neopolicial.

Realism in the detective novel and specifically in Padura's narrative is evaluated through several theories which, over the years, have refined the foundations of the new realisms. One of them is the one proposed by Villanueva (1992), who defines it as the phenomenon that results from the shared intentionality between the author of the text and the reader. That is to say, the interrelation between them is what establishes the correspondence between the world referenced in the text and the real world. This theory resonates completely with the evolution of Ibero-American crime fiction towards a more identitarian narrative where the reader plays a fundamental role. At the same time, it can also explain one of the reasons for the decline of the Cuban revolutionary detective story: the disconnection of the external field of reference with that of the literary text.

In turn, we examine other characteristics such as the ethical dimension and critical intentionality from the perspective of Castañar (2005), which, in our opinion, are closely connected to the purpose of realism in Padura's detective fiction. For this critic:

Ante las circunstancias que tiene que soportar un amplio grupo de conciudadanos, el escritor, hombre de su tiempo, tras sentir profundamente los problemas, reacciona y trata de que se modifique esa situación conflictiva, onerosa, por los medios que tiene a su alcance y entre ellos principalmente por la ficción novelesca. Le da, pues, a esta una trascendencia grande al convertirla en un medio para despertar en el lector la conciencia crítica ante el panorama que le circunda (56).

To the above Rebolledo (2014) adds that the author of the new realisms expresses his compromise with the real and with society, his aesthetic and ethical need to account for the real “[...] también haciendo expresa la imposibilidad de hacer esto a partir de modos heredados de la literatura decimonónica o de las primeras décadas del siglo pasado” (219) since for this critic “Una nueva estructura social y un nuevo individuo exigen nuevas formas de representación” (219). This approach is evidenced in this research through the study of the evolution of the Cuban police narrative from its beginnings until the arrival of Padura. In this sense we also consider the proposal of García Viñó (2013), for whom:

[...] todas las opiniones que se vierten sobre el género novelístico se basan en un concepto del mismo asentado en la producción, fundamentalmente realista, del siglo XIX: la novela como creación de un segundo mundo. Pero ya estamos en el siglo XXI. Y en medio se levanta el XX, en cuyos primeros tramos se produjo un suceso trascendental: nada menos que el derrumbe de la cosmovisión newtoniana, que había imperado durante cinco siglos, y su sustitución por otra propiciada por la nueva física. En efecto: merced a la teoría de la relatividad y a la mecánica cuántica, los absolutos clásicos —tiempo, espacio, movimiento— se relativizan, el hombre recupera el puesto central que le otorgara Protágoras y la realidad se torna borrosa. De hecho, la realidad en último término no existe: su existencia depende del observador. (15)

The relativization of reality that takes place in Padura’s novel as a response to the absolutes of the preceding revolutionary detective novel is produced through the resource of discursive polyphony through which different opinions and experiences of the existence that happens at the same time and place, or on the same subject, are collected, in this case through intertextual polyphony. And the fact is that, as Rebolledo (2014) warns, in our times there are no certainties, especially those established from a single perspective, as occurred with the detective novel of the Revolution, “[...] lo único que poseemos son conciencias que perciben, que viven su propia historia, desde una subjetividad que parece ser la única posible certeza” (222).

Though we have consulted and used these theories in our research, in our study we privilege the work of Yvan Lissogues on the realist novel and possibilism in the detective novel, because it generally coincides with what we are trying to demonstrate. For this author, as for us, realism is always “[...] relacionado con un momento histórico en que el hombre tiene conciencia de que hace o puede hacer o debe hacer la historia o por lo menos de que puede influir en ella y por tanto va movido por certidumbres” (2001: 55). Furthermore, for him, there exists in realist writers “[...] un cierto sentimiento de urgencia histórica que impone como imperativo ético la necesidad de contribuir a la evolución de las cosas” (56). This occurs with Padura’s work in two senses: that of

literature and that of politics. There is in him the imperative to change the Cuban revolutionary detective novel whose model, in the words of Uxó (2021), was less and less appealing. In addition, through his neopolicial, he sought to contribute by changing how things were seen from a political and social point of view.

On the other hand, Lissorgues establishes that there is a “regressive evolution” in 20th-century realism; this judgment, in our opinion, does not contradict but rather concretizes what Rebolledo said about the relative continuity of the realist tradition and is very much in line with Padura’s particular case, because he returns to the “culminating point” of 19th-century realist Cuban literature “[...] cuando, pese a todos los pesimismos históricos, el yo creador cree poder establecer una relación armónica con la realidad externa [...]” (Lissorgues 2001: 66). The harmonious relationship of art with reality is also mentioned by Lissorgues in this study: for whom the more harmonious this relationship is, the more effective its action will be (56), and this includes suppressing any moralizing issue, which is what Padura does in his detective novel, in contradiction to the very present moralization in the novel of socialist realism and in the Cuban revolutionary detective novel of the 1970s and 1980s.

In relation to the detective novel, and specifically the manifestation of its neopolicial aspect in Leonardo Padura’s tetralogy, we orient our research on the basis of what Sánchez and Martín (2014) call “la literatura como medio deslegitimador del relato histórico impulsado desde el poder” (174). We start from that epistemological presupposition to organize our study, aligning our search with that idea since, from our understanding, the neopolicial novel in Ibero-America and Cuba, with Padura at the head, has been characterized, as these same authors note, by “[...] la explícita voluntad de crítica social, por la denuncia de la violencia imperante en la sociedad o por la muestra de corrupción de las fuerzas imperantes” (2011: 11). Although these elements were present in American noir fiction, from which the neopolicial novel is nourished, as a postmodern genre the latter exhibits its own distinctive characteristics that shape it as a new manifestation within the detective novel of our time or as the second great transformation of the detective genre since its beginnings. Transformations that, as Colmeiro (1994) warns, have been motivated “[...] por una nueva mitología popular cuestionadora del orden establecido” (62). We also investigate this issue in our research, both in relation to the process of the emergence of the neopolicial novel in Ibero-America, as well as the reasons for its rise in Cuba through the tetralogy *Las cuatro estaciones*, relying mainly on Padura’s own studies (1999) on the emergence of the neopolicial novel in Latin

America, for whom “[...] la novela policial iberoamericana ha demostrado una definida vocación política [...]” (45), and on the research and theorizations of the aforementioned Javier Sánchez Zapatero and Alex Martín Escriba, who have covered a very broad spectrum of this issue spanning the development of the detective novel in Spain and Latin America, passing through the Ibero-American neopolicial, and arriving at the more recent studies focused on the figure of Padura Fuentes.

To their studies we add the considerations of Carlos Uxó, who in the last few years has been plunged prodigiously into the Cuban revolutionary detective novel, as well as in the neopolicial written on the island, coinciding with the previous concepts and contributing new and solid arguments such as that the renewal of the crime fiction genre in Cuba, in addition to being motivated by a change in the political and social circumstances, is also:

[...] claramente vinculado con una tendencia observable a nivel mundial, y quizá más concretamente en Latinoamérica, donde el neopolicial había venido desplazando a las versiones más clásicas del género, coincidiendo con el fin de las dictaduras militares latinoamericanas y la transición a la democracia en España. Desde esta nueva perspectiva se tiende al realismo más crudo, se revisan las historias oficiales [y] se recuperan formas de la cultura popular [...] (2021: 124).

Likewise, we study Padura’s efforts and oeuvre with the support of the research of Ángel Esteban, who has inquired into this author’s profile through numerous studies and interviews, and whose inquiries are also based on his previous research on Cuban culture and cultural policy. Added to his work is the research that in recent years has been carried out jointly with Yannelys Aparicio. Thanks to their studies we delve into aspects that have a persistent presence in Padura’s detective novels from both aesthetic and ethical perspectives, such as metonymy, intertextuality, metafiction, and the strategy of the midpoint.

Finally, we chose the typology of the Latin American neopolicial developed by Francisca Nogueroles (2006) to establish the links between Leonardo Padura’s tetralogy and this genre.

According to this researcher, the most outstanding features of the neopolicial are:

1. Imprint of reality
2. Relegation of the enigma to the background
3. Law and society as actors in crime
4. Reflection of mass culture
5. Primacy of the other in the plot
6. Intertextuality and metafiction
7. Literary plots and

8. Elusive truth

From these eight characteristics that Nogueroles highlights, we chose four that we believe stand out in Padura's work and demonstrate more clearly our general objective: to identify the neopolicial and consequently Padura's detective novel as a means to delegitimize the historical narrative driven from power. Given our intention, and without ignoring the other characteristics that were also analyzed in our study, but in a less concrete way, the analysis of *Las cuatro estaciones* is based on:

1. Realism. The narration as a testimony of the historical period: the four seasons of 1989. The exploration in the saga of certain moments in the history of revolutionary Cuba and their consequences at the moment in which these plots are developed.
2. The police enigma. The relegation of the enigma to the background. The police case is used to narrate a deeper drama: the country's social conflicts reflected in the individual stories of a diverse range of characters.
3. The law and society as participants in crime. Incidence of the social and political phenomena of the country in the destiny and impoverishment of certain ideals and, therefore, in the moral involution of certain characters.
4. Presence of the *other* in the anecdote. The first-time appearance in the Cuban detective novel of figures such as the corrupt leader at different levels and spheres of society and the veteran victim of the war in Africa. Also of social phenomena such as double standards, disenchantment with the project of the Revolution, and extremism and injustice hosted in sensitive areas of the Cuban collective.

Though this thesis uses qualitative research and an inductive methodological process with which theory is generated from data collection, the concepts and studies we took into consideration before beginning this thesis undeniably helped the achievement of the objectives that we posed initially. Our main objective being to demonstrate that Leonardo Padura, approaching realism with "necesidad ética y estética de resignificar lo real" (Rebolledo: 2014: 217), with the imperative of the renewal of its traditional forms and simultaneously using the poetics of the detective novel with a postmodern style, manages to turn his narrative into a chronicle that delegitimizes the official discourse at a time when, although new limits of what was allowed were explored, situations of conflict between intellectuals and the Cuban State, insistent on questioning,

discrediting and prohibiting any creation contradictory to its ideology and its political purposes, persisted, as they do to this day.

2.2. METHODOLOGY AND PRINCIPAL RESOURCES

To achieve our objectives, we followed the methodological paradigm of Sampieri, Fernández, and Baptista fifth edition, 2010, in its qualitative approach, which uses data collection without numerical measurement to discover research questions in the analysis process. This approach is also oriented to representative research topics and allows developing hypotheses at any stage of data collection and analysis, activities that facilitate discovering the most significant research questions and subsequently refining and answering them because in the qualitative approach “La acción indagatoria se mueve de manera dinámica en ambos sentidos: entre los hechos y su interpretación, y resulta un proceso más bien ‘circular’ y no siempre la secuencia es la misma, varía de acuerdo con cada estudio en particular” (7).

Among the characteristics that define the qualitative approach and allowed its choice for the present study are those stated by Jennifer Mason (2002), for whom this type of research is based on a philosophical position that is broadly interpretative and relies on methods of analysis, explanation, and construction of arguments that involve the understanding of complexity, detail, and context (3). Furthermore, returning to Sampieri, Fernández, and Baptista (2010), the literature to be used can be complemented at any stage of the study from the time the problem is posed to the formulation of the results; the sample, collection, and analysis are stages that are carried out practically simultaneously; the researcher poses a problem but does not follow a clearly defined process since the approach is not as specific as in the quantitative approach and the research questions have not always been fully conceptualized or defined. However, this does not mean that the strategies used in this type of research are incoherent or isolated; on the contrary, as Vasilachis (2006) states, based on Morse’s analysis, “[...] los métodos cualitativos de investigación conforman un conjunto coherente y consistente de procedimientos que no pueden separarse del todo” (27). On the other hand, following Morse’s logic, Vasilachis clarifies an aspect that was peremptory when defining our research method, which is that the qualitative approach: “Provee nuevas perspectivas sobre lo que conocemos y nos dice más de lo que las personas piensan, nos dice qué significa e implica ese pensamiento” (27). Qualitative research is based more on an inductive logic or inductive method, which is to say, exploring and describing, and then generating theoretical perspectives, because “[...] plantea un razonamiento ascendente que fluye de lo particular o lo individual hasta lo general. [...] es una reflexión enfocada en un fin” (Abreu: 2014: 200).

At the same time, this approach is based on data collection methods that are neither standardized nor totally predetermined. There is no numerical measurement; techniques used to collect data include unstructured observation, open interviews, document review, group discussion, evaluation of personal experiences, etc. As noted by Sampieri, Fernández, and Baptista (2010), the qualitative approach can be conceived as a set of interpretative practices that make the world “visible,” transform it, and turn it into a series of representations in the form of observations, notes, and documents (7-23), which makes it a naturalistic observation from the point of view that it approaches real events and processes that researchers try to capture “[...] tan completamente como les sea posible, en toda su complejidad y tal como realmente ocurren, intentando no controlarlos, no influir sobre ellos, no alterarlos, no modificarlos” (Vasilachis: 2006: 28) and is, in turn, an interpretative research as it tries to make sense of the phenomena according to the meanings that people give them.

Applying this approach specifically to our research, we aim to analyze multiple perspectives and situations that allow the interpretation of the phenomena that propitiate the appearance of the neopolicial genre in Cuba at the hand of Leonardo Padura, reflecting on what we already know and on the meaning and implication of his work, specifically of the tetralogy *Las cuatro estaciones*, ascribed to the new realism and the poetics of the postmodern detective novel.

2.3. GENERAL DESCRIPTION OF THE THESIS

This thesis is structured in nine chapters. The first two are the introduction and methodology, after which come five main chapters (chapters III to VI), followed by chapters VIII and IX, which contain the conclusions and bibliographical references, respectively.

According to Francisca Noguero (2006) —on whose study we rely for the development of part of this research— in order to recognize the originality of the neopolicial, there is nothing better than going back to its prehistory (para. 2). Following this criterion, in order to examine the originality and exceptionality of Leonardo Padura's neopolicial, we begin in chapter three by delving into the beginnings of the detective novel from the perspective of outstanding Cuban and Latin American writers, to later, in this same section, investigate its foundations and the development that this genre subsequently reached in Ibero-America until it became what is known today as neopolicial.

Next, chapter four concentrates on the study of the detective novel in Cuba from its first manifestations up to those taking place before 1959, whose content and scope are far from the so-called revolutionary detective novel. That is why the research on the latter will take place in the following chapter, in which, in addition to investigating the development of this genre during the Revolution, we will refer to Cuban narrative in general with the aim of creating a broader spectrum to clarify the transcendence that politics and ideology had on Cuban literature in the 1960s, 1970s and 1980s. This section concludes with the 1990s, when the previous panorama begins to change drastically due to the changes that took place in the island's politics and society. In summary, in this chapter we review the transformations that, from the triumph of the 1959 revolution, took place in Cuban society and culture, its influence in literature, and specifically in detective literature, until the irruption of Padura and his generation in the narrative of the late 1980s and 1990s.

Subsequently, in chapter six, we delve into the figure of Leonardo Padura, and into the singularity of his work from journalism to the novel, which will be acquiring solidity and magnitude in the midst of a political absolutism and a cultural autarchy where few things had the opportunity to transcend. In this chapter we also include an analysis dedicated to one of his most popular and relevant creations, his detective Mario Conde, unprecedented in Cuban police literature. The analysis of this character allows us to refer in the same section to other themes that stand out in his novels, such as the case of the hidden generation to which Padura and Mario Conde

belong, which is the one that writes and in turn is the protagonist of the narrative of this period of change that began in the second half of the 1980s. It also allows us to allude to the nostalgia, pessimism, disappointment, skepticism, and cynicism that make up the substance of postmodernism.

Closing the body of this research is chapter seven, in which we examine the realistic poetics of the neopolicial in *Las cuatro estaciones*, which creates a new literary discourse that breaks with the canons imposed on Cuban literature during the three decades prior to the appearance of this work. For this purpose, we have divided the chapter into five epigraphs, based on five characteristics of the neopolicial that stand out in the four novels. In each epigraph we analyze how this characteristic emerges in the tetralogy and how its author, adapting it to the peculiar environment of the island, manages to establish with it the new realism of the current Cuban detective novel.

Finally, chapter eight gathers the conclusions of our research and shows how realism and the detective novel in Padura's *Las cuatro estaciones* break with the socialist canon of Cuban literature, initiate an essential change in the island's narrative, and launch a new detective novel that reveals the imperfections of the government and the true state of Cuban society in all its dimensions.

II MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

2.1. MARCO TEÓRICO

El título elegido para este trabajo enuncia las rutas de esta investigación: realismo y novela policial. Estas rutas no son en modo alguno independientes, sino que están estrechamente relacionadas y por esa razón se han abordado conjuntamente en estudios previos, porque el realismo ha sido, en menor o en mayor medida, un componente de la novela policial desde las primeras décadas del siglo pasado. No obstante, nuestra investigación se propone indagar en el llamado nuevo realismo, distintivo de la actual novela policial iberoamericana dentro de la que se circunscribe la narrativa de Padura —y su tetralogía *Las cuatro estaciones*— el cual según Rebolledo (2014), guarda una continuidad relativa con la tradición realista, porque incorpora el pensamiento postmoderno en su reflexión, conciliando ambas perspectivas (216). En esto converge el policial de Padura con el policial iberoamericano, en la continuidad relativa con la tradición realista dada la inscripción que el policial iberoamericano y su policial tienen con la postmodernidad dando paso a lo que se conoce como neopolicial.

El realismo en la novela policial y específicamente en la narrativa de Padura lo evaluamos a través de varias teorías que con los años han ido precisando los fundamentos de los nuevos realismos. Una de ellas es la planteada por Villanueva (1992) quien lo define como el fenómeno que resulta de la intencionalidad compartida entre el autor del texto y el lector. Es decir, la interrelación entre estos es la que establece la correspondencia entre el mundo referenciado en el texto y el mundo real. Esta teoría encuentra total resonancia entre las causas de la evolución del policial iberoamericano hacia una narrativa más identitaria donde el lector jugó un papel fundamental. Al tiempo que por medio de ella puede también explicarse una de las razones de la decadencia del policial revolucionario cubano, la desconexión del campo de referencia externo con el del texto literario.

A su vez examinamos otras características como la dimensión ética, y la intencionalidad crítica desde la perspectiva de Castañar (2005) que, a juicio nuestro, guardan estrecha conexión con la finalidad del realismo en el policial de Padura. Para este crítico:

Ante las circunstancias que tiene que soportar un amplio grupo de conciudadanos, el escritor, hombre de su tiempo, tras sentir profundamente los problemas, reacciona y trata de que se modifique esa situación conflictiva, onerosa, por los medios que tiene a su alcance y entre ellos principalmente por la ficción novelesca. Le da, pues, a esta una trascendencia grande al convertirla en un medio para despertar en el lector la conciencia crítica ante el panorama que le circunda (56).

A lo anterior Rebolledo (2014) agrega que, el autor de los nuevos realismos expresa su compromiso con lo real y con la sociedad, su necesidad estética y ética de dar cuenta de lo real “[...] también haciendo expresa la imposibilidad de hacer esto a partir de modos heredados de la literatura decimonónica o de las primeras décadas del siglo pasado” (219) ya que para este crítico “Una nueva estructura social y un nuevo individuo exigen nuevas formas de representación” (219). Este planteamiento se evidencia en esta investigación a través del estudio de la evolución de la narrativa policial cubana desde sus inicios hasta la llegada de Padura. En este sentido consideramos además la propuesta de García Viñó (2013), para quien:

[...] todas las opiniones que se vierten sobre el género novelístico se basan en un concepto del mismo asentado en la producción, fundamentalmente realista, del siglo XIX: la novela como creación de un segundo mundo. Pero ya estamos en el siglo XXI. Y en medio se levanta el XX, en cuyos primeros tramos se produjo un suceso trascendental: nada menos que el derrumbe de la cosmovisión newtoniana, que había imperado durante cinco siglos, y su sustitución por otra propiciada por la nueva física. En efecto: merced a la teoría de la relatividad y a la mecánica cuántica, los absolutos clásicos —tiempo, espacio, movimiento— se relativizan, el hombre recupera el puesto central que le otorgara Protágoras y la realidad se torna borrosa. De hecho, la realidad en último término no existe: su existencia depende del observador. (15)

La relativización de la realidad que en la novela de Padura tiene lugar como contestación a los absolutos de la novela policial revolucionaria que le precede, se produce mediante el recurso de la polifonía discursiva a través de la cual se recogen diferentes opiniones y experiencias de la existencia que sucede en un mismo momento y lugar, o sobre un mismo asunto, en este caso por medio de la polifonía intertextual. Y es que, como advierte Rebolledo (2014), en nuestros tiempos ya no existen certezas, especialmente aquellas establecidas desde una mirada única como sucedía con la novela policial de la Revolución, “[...] lo único que poseemos son conciencias que perciben, que viven su propia historia, desde una subjetividad que parece ser la única posible certeza” (222).

Ahora bien, aun cuando hemos consultado y empleado estas teorías en la investigación, en nuestro estudio privilegiamos los trabajos de Yvan Lissorgues sobre la novela realista y el realismo posibilista de la novela policial, por coincidir con lo que intentamos demostrar de manera general. Para este autor, como para nosotros, el realismo siempre está “[...] relacionado con un momento histórico en que el hombre tiene conciencia de que hace o puede hacer o debe hacer la historia o por lo menos de que puede influir en ella y por tanto va movido por certidumbres” (2001: 55). Además, para él, existe en los escritores realistas “[...] un cierto sentimiento de urgencia histórica que impone como imperativo ético la necesidad de contribuir a la evolución de las cosas” (56). Y

esto acontece en Padura en dos sentidos, en el sentido de la literatura y en el sentido de la política. Existe en él el imperativo de cambiar la novela del policial revolucionario cubano cuyo modelo, en palabras de Uxó (2021), era cada vez menos atrayente. Además, a través de su neopolicial, contribuir con el cambio de la visión de las cosas desde el punto de vista político y social.

Por otro lado, Lissorgues establece que hay una “evolución regresión” en el realismo del siglo XX, y ese criterio, a nuestro juicio, no contradice sino que concreta lo dicho por Rebolledo sobre la continuidad relativa de la tradición realista y se aviene por mucho al caso en particular de Padura, porque este regresa al “punto culminante” de la literatura cubana realista decimonónica “[...] cuando, pese a todos los pesimismos históricos, el yo creador cree poder establecer una relación armónica con la realidad externa [...]” (Lissorgues 2001: 66). La relación armónica del arte con la realidad de la que también habla Lissorgues en este estudio, para quien mientras más armónica sea esta relación, más eficaz será su acción (56), y esto incluye reprimir cualquier cuestión moralizante, que es lo que hace Padura en su novela policial, pero que, por el contrario, estuvo muy presente en la novela del realismo socialista y en la novela policial revolucionaria cubana de los años setenta y ochenta del pasado siglo.

En relación con la novela policial, y específicamente la manifestación de su vertiente neopolicial en la tetralogía de Leonardo Padura, orientamos nuestra investigación a partir de lo que Sánchez y Martín (2014) llaman “la literatura como medio deslegitimador del relato histórico impulsado desde el poder” (174). Partimos de ese presupuesto epistemológico para organizar nuestro estudio alineando nuestra búsqueda con esa idea, ya que, desde nuestra concepción, la novela neopolicial en Iberoamérica y en Cuba, con Padura a la cabeza, se ha caracterizado como apuntan estos mismos autores por “[...] la explícita voluntad de crítica social, por la denuncia de la violencia imperante en la sociedad o por la muestra de corrupción de las fuerzas imperantes” (2011: 11). Aunque estos elementos estuvieron presentes en la novela negra estadounidense de la cual se nutre el neopolicial, como género postmoderno este último exhibe sus propias y distintivas características que lo conforman como una nueva manifestación dentro de la novela policial de nuestra época o como la segunda gran transformación del género policial desde sus inicios. Transformaciones que, como advierte Colmeiro (1994), han sido motivadas “[...] por una nueva mitología popular cuestionadora del orden establecido” (62). Cuestión en la que indagamos también en esta investigación, tanto en relación con el proceso de surgimiento del neopolicial en Iberoamérica, como con las razones de su irrupción en Cuba a través de la tetralogía *Las cuatro*

estaciones, apoyándonos para ello principalmente en los estudios del propio Padura (1999) sobre el surgimiento del neopolicial en América Latina, para quien “[...] la novela policial iberoamericana ha demostrado una definida vocación política [...]” (45), y en las investigaciones y teorizaciones de los ya mencionados Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escriba, quienes han cubierto un espectro muy amplio de este asunto que abarca desde el desarrollo de la novela policial en España y América Latina, pasando por el neopolicial iberoamericano, hasta llegar a estudios más recientes concentrados en la figura de Padura Fuentes.

A sus estudios sumamos las consideraciones de Carlos Uxó, que en los últimos años ha profundizado pródigamente en el policial revolucionario cubano, así como en el neopolicial que se escribe en la isla, coincidiendo con los conceptos anteriores y aportando nuevos y sólidos argumentos como el de que la renovación del género policial en Cuba además de estar motivado por un cambio en las circunstancias políticas y sociales también está:

[...] claramente vinculado con una tendencia observable a nivel mundial, y quizá más concretamente en Latinoamérica, donde el neopolicial había venido desplazando a las versiones más clásicas del género, coincidiendo con el fin de las dictaduras militares latinoamericanas y la transición a la democracia en España. Desde esta nueva perspectiva se tiende al realismo más crudo, se revisan las historias oficiales [y] se recuperan formas de la cultura popular [...] (2021: 124).

Asimismo, la labor y la obra de Padura la estudiamos con apoyo en las investigaciones de Ángel Esteban quien ha indagado en la figura de este autor a través de numerosos estudios y entrevistas y que tienen base en sus investigaciones previas sobre la cultura y la política cultural cubanas. A su trabajo se suma la investigación que en los últimos años ha realizado conjuntamente con Yannelys Aparicio. Gracias a sus estudios profundizamos en aspectos que tienen una presencia insistente en la novela policial de Padura desde ambas perspectivas estética y ética, como la metonimia, la intertextualidad, la metaficción y la estrategia del punto medio.

Por último, elegimos la tipología sobre el neopolicial latinoamericano desarrollada por Francisca Noguero (2006) para establecer los vínculos que guarda la tetralogía de Leonardo Padura con este género.

Según esta investigadora los rasgos más destacables del neopolicial son:

1. La impronta de la realidad
2. La relegación del enigma a un segundo plano
3. La ley y la sociedad como responsables del crimen
4. El reflejo de la cultura de masas

5. La primacía de los otros en la trama
6. La intertextualidad y la metaficción
7. Las tramas literarias y
8. La escurridiza verdad

De estas ocho características que Noguero subraya, escogimos cuatro que consideramos destacan en la obra de Padura y demuestran más claramente nuestro objetivo general: identificar al neopolicial y consiguientemente a la novela policial de Padura como medio deslegitimador del relato histórico impulsado desde el poder. Dada nuestra intención, y sin soslayar las restantes características que también fueron analizadas en nuestro estudio, pero de un modo menos concreto, el análisis de *Las cuatro estaciones* la basamos en:

1. El realismo. La narración como testimonio del período histórico: las cuatro estaciones del año 1989. La exploración en la saga de determinados momentos de la historia de la Cuba revolucionaria, y sus consecuencias en el momento en que estas tramas se desarrollan.
2. El enigma policial. La relegación del enigma a un segundo plano. El caso policial puesto en función de narrar un drama más profundo: los conflictos sociales del país reflejados en las historias individuales de una diversa gama de personajes.
3. La ley y la sociedad como partícipes del crimen. Incidencia de los fenómenos sociales y políticos del país en el destino y depauperación de ciertos ideales y, por ende, en la involución moral de determinados personajes.
4. Presencia del *otro* en la anécdota. La aparición por primera vez en la novela policial cubana de figuras como el dirigente corrupto en diferentes niveles y esferas de la sociedad, y el veterano víctima de la guerra en África. También de fenómenos sociales como la doble moral, el desencanto con la obra de la Revolución, y el extremismo y la injusticia hospedados en zonas sensibles de la colectividad cubana.

Aunque cuando esta tesis sigue una investigación cualitativa y un proceso metodológico inductivo con el que se genera teoría a partir de la recolección de los datos, los conceptos y los estudios que tuvimos en consideración para iniciar esta tesis ayudaron innegablemente al logro de los objetivos que nos planteamos inicialmente. Siendo nuestro objetivo principal el de demostrar que Leonardo Padura acercándose al realismo con una “necesidad ética y estética de resignificar lo real” (Rebolledo: 2014: 217), con el imperativo de la renovación de sus formas tradicionales y usando simultáneamente la poética del policial con un estilo postmoderno, logra convertir su

narrativa en crónica deslegitimadora del discurso oficial en momentos en que, aunque se exploraran nuevos límites de lo permitido, continuaban, como hasta hoy, las situaciones de conflicto entre los intelectuales y el Estado cubano, insistente en cuestionar, desacreditar y prohibir cualquier creación contradictoria a su ideología y a sus fines políticos.

2.2. METODOLOGÍA Y PRINCIPALES RECURSOS

Para el logro de nuestros objetivos hemos seguido el paradigma metodológico de Sampieri, Fernández y Baptista quinta edición, 2010, en su enfoque cualitativo que utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir preguntas de investigación en el proceso de análisis. Este enfoque también se orienta a temas representativos de la investigación y permite desarrollar hipótesis en cualquier etapa de la recolección y el análisis de los datos, actividades que facilitan descubrir las preguntas de investigación más significativas y posteriormente perfeccionarlas y responderlas porque en la aproximación cualitativa “La acción indagatoria se mueve de manera dinámica en ambos sentidos: entre los hechos y su interpretación, y resulta un proceso más bien ‘circular’ y no siempre la secuencia es la misma, varía de acuerdo con cada estudio en particular” (7).

Entre las características que definen el enfoque cualitativo y permitieron su elección para el presente estudio están las enunciadas por Jennifer Mason (2002), para quien este tipo de investigación está basada en una posición filosófica que es ampliamente interpretativa y se apoya en métodos de análisis, explicación y construcción de argumentos que implican la comprensión de la complejidad, el detalle y el contexto (3). Además, volviendo Sampieri, Fernández y Baptista (2010), la literatura a utilizar puede complementarse en cualquier etapa del estudio desde que se plantea el problema hasta la formulación de los resultados; la muestra, la recolección y el análisis son etapas que se realizan prácticamente de manera simultánea; el investigador plantea un problema, pero no sigue un proceso claramente definido ya que sus planteamientos no son tan específicos como en el enfoque cuantitativo y las preguntas de investigación no siempre se han conceptualizado ni definido por completo. No obstante, esto no significa que las estrategias usadas en este tipo de investigación sean incoherentes o estén aisladas, por el contrario, como plantea Vasilachis (2006) basándose en los análisis de Morse, “[...] los métodos cualitativos de investigación conforman un conjunto coherente y consistente de procedimientos que no pueden separarse del todo” (27). Por otro lado, siguiendo la lógica del mismo Morse, Vasilachis aclara un aspecto que resultó perentorio a la hora de definir nuestro método de investigación y es que el enfoque cualitativo: “Provee nuevas perspectivas sobre lo que conocemos y nos dice más de lo que las personas piensan, nos dice qué significa e implica ese pensamiento” (27). Y es que las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica inductiva o en el método inductivo, es decir explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas, porque “[...] plantea un razonamiento

ascendente que fluye de lo particular o lo individual hasta lo general. [...] es una reflexión enfocada en un fin” (Abreu: 2014: 200).

Al mismo tiempo, este enfoque se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados ni predeterminados totalmente. No se realiza una medición numérica; se utilizan técnicas para recolectar datos como la observación no estructurada, entrevistas abiertas, revisión de documentos, discusión en grupo, evaluación de experiencias personales, etc. Según señalan Sampieri, Fernández y Baptista (2010) el enfoque cualitativo puede concebirse como un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo “visible”, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones y documentos (7-23), lo que lo convierte en una investigación naturalista desde el punto de vista de que se acerca a acontecimientos y a procesos reales que los investigadores tratan de captar “[...] tan completamente como les sea posible, en toda su complejidad y tal como realmente ocurren, intentando no controlarlos, no influir sobre ellos, no alterarlos, no modificarlos” (Vasilachis: 2006: 28) y es a su vez una investigación interpretativa pues intenta encontrar sentido a los fenómenos en función de los significados que las personas les otorguen.

Acercando este enfoque concretamente a nuestra investigación, digamos que procuramos, a través de él, analizar múltiples perspectivas y situaciones que permiten la interpretación de los fenómenos que propician la aparición del género neopolicial en Cuba de la mano de Leonardo Padura, reflexionando sobre lo que ya conocemos y sobre el significado y la implicación de su obra, específicamente de la tetralogía *Las cuatro estaciones*, adscrita al nuevo realismo y a la poética de la novela policial postmoderna.

2.3. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA TESIS

Esta tesis se estructuró en nueve capítulos. Los dos primeros lo ocupan la introducción y la metodología, a los que suceden cinco capítulos principales (del capítulo III al VI) seguidos por el capítulo VIII y IX que recogen las conclusiones y las referencias bibliográficas respectivamente.

Según Francisca Noguerol (2006) —en cuyo estudio nos apoyamos para el desarrollo de una parte de esta investigación—, para reconocer la originalidad del neopolicial nada mejor que remontarse a su prehistoria (párr. 2). Siguiendo este criterio, para examinar la originalidad y la excepcionalidad del neopolicial de Leonardo Padura comenzamos en el capítulo tres ahondando en los inicios de la novela policial desde la perspectiva de destacados escritores cubanos y latinoamericanos, para luego, en este mismo apartado, inquirir en sus fundamentos y en el desarrollo que este género alcanza posteriormente en Iberoamérica hasta transformarse en lo que hoy se conoce como neopolicial.

Luego, el capítulo cuatro se concentra en el estudio del policial en Cuba desde sus primeras manifestaciones hasta aquellas que tienen lugar antes de 1959, cuyo contenido y alcance dista mucho de la llamada novela policial revolucionaria. Es por eso que la investigación sobre esta última tendrá lugar en el capítulo siguiente, en el cual, además de indagar sobre el desarrollo de este género durante la Revolución, haremos referencia a la narrativa cubana en general con el objetivo de crear un espectro más amplio que permita esclarecer la trascendencia que en la literatura cubana tuvo la política y la ideología en los años sesenta, setenta y ochenta del pasado siglo. Este apartado concluye con la década de los noventa donde el panorama anterior comienza a cambiar drásticamente a razón de los cambios que se producen en la política y en la sociedad de la isla. En resumen, en este capítulo revisamos las transformaciones que, a partir del triunfo de la revolución de 1959, se produjeron en la sociedad y en la cultura cubana, su influencia en la literatura y específicamente en la literatura policial hasta la irrupción de Padura y su generación en la narrativa de finales de los ochenta y en la década de los noventa.

Posteriormente, en el capítulo seis, indagamos en la figura de Leonardo Padura, y en lo singular de su labor desde el periodismo hasta la novela, que irá adquiriendo solidez y magnitud en medio de un absolutismo político y una autarquía cultural donde pocas cosas tenían la oportunidad de trascender. En este capítulo también incluimos un análisis dedicado a una de sus creaciones más populares y relevante, su detective Mario Conde, sin precedente en la literatura policial cubana. El análisis de este personaje permite que nos refiramos en el mismo epígrafe a

otros temas que descuellan en sus novelas, como es el caso de la generación escondida a la que pertenecen Padura y Mario Conde, que es la que escribe y a su vez protagoniza la narrativa de este periodo de cambio que figura a partir de la segunda mitad de los años ochenta. Además, nos permite aludir a la nostalgia, el pesimismo, la decepción, el escepticismo y al cinismo, conformadores de la enjundia del postmodernismo.

Cierra el cuerpo de esta investigación el capítulo siete en el que examinamos la poética realista del neopolicial en *Las cuatro estaciones*, creadora de un nuevo discurso literario que rompe con los cánones impuestos a la literatura cubana durante las tres décadas anteriores a la aparición de esta obra. Para ello hemos dividido el capítulo en cinco epígrafes, basándonos en cinco características del neopolicial que sobresalen en las cuatro novelas. En cada epígrafe analizamos cómo emerge esa característica en la tetralogía y cómo su autor, adaptándola al peculiar entorno de la isla, consigue fundar con ello el nuevo realismo de la actual novela policial cubana.

Por último, el capítulo ocho recoge las conclusiones de nuestra investigación y evidencia como el realismo y la novela policial en *Las cuatro estaciones* de Padura rompen con el canon socialista de la literatura cubana, originan un cambio esencial en la narrativa insular y fundan una nueva novela policial que devela las imperfecciones del gobierno y el verdadero estado de la sociedad cubana en todas sus dimensiones.

**III EN BUSCA DE UN POLICIAL ALTERNATIVO O EL PROCESO DE
NATURALIZACIÓN DEL POLICIAL EN IBEROAMÉRICA**

3.1. POLICIAL-NEOPOLICIAL. DE LOS CENTROS EMISORES DE LO POLICIAL AL NEOPOLICIAL

Según Leonardo Padura, a partir de cuya opinión trataremos de conformar el argumento de este epígrafe, el surgimiento de la literatura policial tiene lugar a mediados del siglo XIX cuando el escritor, poeta y crítico Edgar Allan Poe, irrumpe en la historia de la literatura universal con su relato *Los crímenes de la calle Morgue*, publicado en 1841, el cual fue considerado por la crítica como el primer cuento de detectives, pero al que Poe llamó cuento de raciocinio, porque se supedita el intelecto al alma en este tipo de narración, según sus propias declaraciones (Poe: 1973: 66).

Aunque el anterior ha sido un criterio más o menos unánime, trataremos de incluir en este epígrafe la opinión que al respecto han vertido otros autores y críticos hispanos que han dedicado estudios y artículos a este tema y que han hurgado en obras y autores que precedieron a Poe, para establecer los antecedentes de la literatura policial.

Por ejemplo, otro cubano, Guillermo Cabrera Infante, secunda la tesis del historiador Fereydoun Hoveyda según el cual el origen del género policial se remonta a China “[...] con las minutas de un *Juez Ti*, que vivió en Pekín en el siglo VII de nuestra era [...]” (2011: 281). El Juez Ti, fue un personaje que existió en la realidad. Un juez chino, que además realizaba todos los trabajos de investigación en la corte de los emperadores Tang. Sobre él escribió su descubridor el holandés Van Gulik en el siglo XVIII bajo el título de *Los tres casos criminales resueltos por el juez Ti*. Si reparamos en esta teoría, es necesario señalar que las características de la novela policiaca china distan considerablemente de la novela policiaca occidental, pues:

En la mayoría de los casos, sus autores (casi siempre anónimos) dan desde el principio el nombre y los motivos del criminal centrandolo el elemento de «suspense» en la pugna que se desarrolla entre él y el detective. Los jueces llevan a cabo varias investigaciones al tiempo y recurren a todos los procedimientos «científicos» utilizados en aquella época [...] (Hoveyda: 1967: 13)

Cabrera Infante también alude a la proposición de Howard Haycraft quien sitúa el origen de este género en el *Zodig* (1757) de Voltaire, noción a la que se acoge, el también cubano, Alejo Carpentier (2011) cuando nos dice que: “Lo cierto es que el género tiene un antecesor ilustre: Voltaire. En *Zodig*, el viejo iconoclasta de Ferney nos ofrece un ejemplo de deducción razonada, digna de figurar en cualquier novela de Gastón Leroux” (50).

Tanto para Borges como para Alfonso Reyes, quienes también incursionaron en el estudio de este género e incluso llegaron a cultivarlo, como es el caso del primero, el precursor de la novela policial propiamente dicha es Edgar Allan Poe, pero otros escritores más osados como Gabriel

García Márquez o Rodolfo Walsh aluden a remotos inicios como a la Grecia de Sófocles, a la *Biblia*, al *Popol Vuh*, e incluso al mismo Cervantes.

Gabriel García Márquez (2011) refiriéndose a la novela enigma, nos dice que lo extraordinario de ella es que “[...] precisamente lo enigmático, se destruye invariablemente con una cosa tan simple y tonta como lo es la lógica” (88). Para él solo hay dos excepciones a esa regla. Una es *El misterio de Edwin Drood* (1870), de Dickens y el *Edipo Rey* (429 a.C.) de Sófocles. Sobre esta última obra, García Márquez comenta en su estilo único que: “La excepción de Edipo Rey es inexplicable. Es el único caso en la literatura policiaca en que el detective, después de un diáfano y honrado proceso investigativo, descubre que él mismo es el asesino de su propio padre” (88). Y este criterio vertido por García Márquez sobre *Edipo Rey* como una de las primeras muestras de la literatura policial aparece también sustentado por los análisis freudianos y los estudios de Walter Benjamin (1990) y de Foucault (1995) que consideran que la tragedia griega representa un procedimiento juncial y que es la historia de una investigación policial, respectivamente (Iriarte: 2017: párr.5).

Este interés que manifiesta García Márquez de que el enigma se oponga a la lógica, quedando muchas veces irresoluto, será más adelante uno de los caminos que recorra la novela policial en su afán de renovación en Latinoamérica.

Por otro lado, Walsh encuentra los primeros relatos policiales en la *Biblia*, en el *Libro de Daniel*, capítulos XIII y XIV; en el *Popol Vuh* (1550), en su capítulo VII y haciendo ese recorrido histórico, acaba en Cervantes, en *Don Quijote de la Mancha*, capítulo XLV de la segunda parte, en el que Sancho como gobernador de la Ínsula tiene que decidir en la conocida historia de los ancianos, los diez escudos de oro y el báculo. Para Walsh (2011) no es difícil advertir que el argumento de la historia del báculo:

[...] es esencialmente idéntico al de un cuento que hasta ahora se ha considerado como uno de los sillares de la moderna novela policial: *The Purloined Letter*. Como en la obra de Poe, la historia del báculo gira en torno a un objeto robado. Como en la obra de Poe, ese objeto está oculto en el lugar más evidente. (95)

Pero para Martín Cerezo (2006) todos estos antecedentes “se caen por su propio peso” (146), pues para él, el género policial propiamente dicho es –como se ha mencionado– inaugurado por Poe en 1841, en la revista *Graham Lady’s and Gentleman’s Magazine*, con el relato *Los crímenes de la calle Morgue*. Un año después *El misterio de Marie Roget*, y en 1844, *La carta*

robada con lo que se conformará la trilogía Dupin y se creará la figura de lo que pasará a ser un mito literario, el detective (142). Para este autor: “[...] la equivocación de quienes pretenden negar o rebajar el papel de Poe como creador de lo policiaco proviene de su incapacidad de distinguir y separar el grano de la paja” (146). Porque si se parte de la estructura básica del género, “[...] la existencia de una investigación racional encaminada a resolver un hecho criminal cuyas circunstancias permanecen en el misterio [...]” (146), los demás ejemplos salen sobrando.

En cambio, en un estudio sobre el origen de la novela policial en español, realizado por Ricardo Landeira (2001), se formula la tesis de que no hay literatura policiaca como tal antes del surgimiento del cuerpo policial y que esta se originará en Francia primeramente y se desarrollará en Inglaterra, que eran las dos naciones europeas más avanzadas del siglo XIX y en cuyas urbes capitalinas proliferaron todo tipo de contravenciones a la ley. Para este autor, el género policial es iniciado en Francia por François Eugene Vidocq (1775-1857) quien además de poseer una vasta experiencia como delincuente, una vez retirado del delito, colaboró con la formación de un cuerpo de policía parisino e igualmente creó la primera agencia de detectives privados en París. Es “[...] Vidocq quien parece iniciar el relato policiaco cuando a partir de 1828, decide publicar una serie de cuatro tomos de *Memoires* donde medio inventa y medio historia los episodios que integraron su carrera como criminal, policía y detective privado” (Landeira: 2001: 22). El personaje Vidocq resuelve sus casos usando más que el razonamiento, su experiencia como delincuente y su capacidad para camuflarse e introducirse en un mundo que conoce muy bien, el del crimen:

Cada vez que se le encargaba de una investigación, se disfrazaba de malhechor, se iba a una taberna y esperaba hasta que oía hablar del robo o del crimen. Mantenía además una multitud de confidentes. Una vez conocido el ladrón, Vidocq, que seguía disfrazado, ganaba su confianza y obtenía de él una confesión o al menos algunos indicios esenciales. Este método empírico se opone totalmente al método deductivo y «científico» de los personajes de Conan Doyle y de Poe. (Hoveyda: 1967: 21)

Sin embargo, es de destacar que muy posiblemente Conan Doyle conoció los relatos policiales de Vidocq, ya que Sherlock Holmes tenía por costumbre un procedimiento muy similar, corroboraba sus teorías deductivas a través de la información que recibía cuando se disfrazaba y se escabullía entre los testigos y participantes del crimen que investigaba.

En el caso de Inglaterra, Landeira (2001) considera que el género policial llegó a este país solo después de la creación de Scotlan Yard en 1843. Según este autor:

Hasta después de estas fechas no hay ni identidad policiaca, ni por supuesto literatura policiaca en el sentido más estricto. Sin embargo, muy poco después, tanto las hazañas de la policía como las fechorías del elemento criminal empezaron a mediatizarse, o mejor dicho, mitificarse de tal modo, que de conversaciones pasaron a crónicas periodísticas y seguidamente a ficciones narrativas destinadas a entretener e impresionar a un público lector no muy culto. (21)

Partiendo de estas observaciones, podríamos aseverar que a pesar de que, evidentemente, existen aisladas e imprecisas manifestaciones de literatura policial antes del siglo XIX, este género comienza a cobrar auge en la segunda mitad de este siglo, debido a que hasta la primera mitad del XIX, el aparato estatal era anacrónicamente semi-feudal en muchos países occidentales y la élite intelectual y la clase media eran hostil a la policía (Ernest Mandel citado en Jacovkis: 2007: 13). Además, en los primeros cincuenta años del siglo XIX es que va generándose un cambio en las condiciones sociales en consonancia con las revueltas de la clase trabajadora contra la situación de pobreza y explotación a la que estaban sometidas, que tienen lugar entre 1930 y 1948, y que conllevan a la desconfianza de la burguesía en su propio sistema (14). Por otro lado:

Hacia 1830 los frutos de la revolución industrial, el liberalismo y la entronización de los derechos de propiedad habían dado lugar a una ampliación muy significativa de la clase media y la clase media baja, lo que traía como consecuencia un aburguesamiento dominante de la sociedad y, por tanto, una mayor recepción social y un mayor interés por la seguridad y el orden y, comprensiblemente de las fuerzas que tenían encomendadas su protección. (Martín: 2006: 156 - 157)

Asimismo, el estado de inseguridad y desigualdad unido al desarrollo económico que alcanzan las más importantes urbes europeas contribuye a la proliferación del delito, que conduce al surgimiento de los cuerpos de policía en estas ciudades, el más notable de todos Scotland Yard en Inglaterra en 1843, que afirmará la lealtad hacia la monarquía y el sistema judicial y renovará la confianza de la burguesía en su sistema. Sobre este suceso es importante señalar que:

Los primeros éxitos de esta policía, en la que sobresalía y se hizo popular la figura del jefe, el inspector Field, en el que Dickens se inspira para crear al inspector de la novela *La casa desierta* (1853), o el inspector Weichar que Collins toma como modelo para el sargento Cuff, hicieron que la Scotland Yard ganase la admiración del público rodeándose además de una aureola mítica. (Martín: 2006: 168)

Todos estos factores históricos y sociales acompañados por las permutaciones que tienen lugar en el marco de la cultura que son distintivos de la primera mitad del siglo XIX, como es el caso del paso del periodo de la ilustración al romanticismo y a la vez el de la convivencia de estos

dos movimientos artísticos. Convivencia que es determinante a la hora de valorar el surgimiento del género policial, pues la ilustración otorga a la razón un lugar preponderante y el romanticismo es el que consagra lo individual, incluida la razón, además de ser el primer movimiento cultural verdaderamente popular especialmente en el área de la literatura.

Estos factores sociales y culturales dan lugar a un hecho literario, la publicación entre 1941 al 1944 de la trilogía policial de Edgar Allan Poe que conjuntamente con la situación social y cultural propiciará, a partir de este momento, el desarrollo de la narrativa policial propiamente dicha.

Teniendo en cuenta lo anterior y sin soslayar el hecho de que evidentemente existieron algunos ejemplares de literatura policial anteriores a la trilogía de Dupin, no ajustarnos a la tesis borgiana de que es de Poe que, “Derivan dos hechos que parecen muy lejanos y que sin embargo no lo son; son hechos afines. Deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual y el relato policial” (Borges: 2009: 230). La trilogía escrita por Poe “será la que fije la esencia del género: la resolución del misterio producido por un crimen mediante una investigación racional. Las tres obras de E.A. Poe ofrecerán lo que serán los rasgos propios del género en su primera etapa” (Cerqueiro: 2010: párr. 12).

Poe, como sabemos, no encuentra eco a esta creación en su propio país. Ha de decirse, incluso, que hasta él mismo resta importancia al asunto considerando sus cuentos unos más entre los otros relatos que ha escrito. “Inaugura el género policial y apenas le concede interés a sus relatos. Cabría decir que Poe descubrió el género policiaco a su pesar” (Martin: 2006: 158). Es por eso que muchos estudiosos del género, que han rebuscado en los orígenes y el desarrollo de este, concentran su atención fundamentalmente en Francia e Inglaterra, porque aun siendo Poe el padre del relato policial, este no tiene seguidores en los Estados Unidos y permanecerá como maestro único en ese país por muchos años (Landeira: 2001: 23).

En Estados Unidos no es hasta 1878 que se retoma la tradición iniciada por Poe con las novelas *The Leavenworth Case* (1878) y *Extraña desaparición* (1880) escritas por Anne Katharine Green (1846-1935). Es en Inglaterra con Wilkie Collins (1824-1889) y en Francia con Emile Gaboriau (1832-1873), donde su influjo logre mayor y más rápida resonancia.

Gaboriau y Collins significan [...] la vuelta de lo policiaco a la literatura después del silencio narrativo que tuvo el género creado por Poe. Entre éste y ellos no se encuentran narraciones policiacas en sentido estricto, salvo una novela: *The Notting Hill Mystery* (1862) de Charles Felix, que Julian Symons entiende que puede ser considerada como la primera novela detectivesca, pero

cuya entidad narrativa deja mucho que desear. Serán Gaboriau a través de su aplicación al folletín, y Collins, con la introducción a la novela familiar o de costumbres, los que mantengan vivo el género y avancen en su desarrollo. (Martín: 2006: 167-168)

Estos autores siguieron el universo de la narración policiaca creado por Poe, pero intentaron la novela en lugar del relato breve, y aunque Gaboriau se queda en el folletín, porque no logra producir ninguna novela con la suficiente calidad literaria, Collins supera todas las expectativas con *La piedra lunar* (1868) considerada la mejor de todas las novelas policíacas de su época. No obstante, no es con esta novela ni con este autor con que el policiaco llega a concretarse como género.

Según Martín Cerezo (2006), donde el género ciertamente logra perfilarse y alcanzar su grado más alto es con Conan Doyle y su famoso detective Sherlock Holmes. Para este crítico, los dos momentos cumbre de la literatura policial clásica están determinados por dos transformaciones sociales importantes. La transformación política, cultural y social originada por revolución industrial en el caso de Poe y en una segunda etapa de esta revolución, las transformaciones que acarrea el imperialismo donde se enmarca la obra de Arthur Conan Doyle y en la que la inteligencia y la ciencia figuran como los ídolos de esta época.

Es con Conan Doyle donde la fórmula creada por Poe logra su grado más alto. Este consigue superar lo que constituye una limitación en la creación de Poe, y es que “Contra la razón de Dupin, hacía falta la razón o las razones del culpable” (162). Sin embargo, Doyle asimila y reafirma las otras limitaciones que al mismo tiempo que el género fundara su predecesor. Limitaciones que Poe reconoció en la

[...] necesidad de crear ante todo un efecto, la conveniencia de despojar a la narración de todo aquello que no tuviera relación con la solución del problema, la imposibilidad, por tanto, de desarrollar los personajes, en definitiva, la exigencia de que la narración actuase como un reloj de precisión [...] (161)

Esta limitación intrínseca a la fórmula creada por Poe es, a juicio de Alfonso Reyes (2011), una de las dos razones que hacen que la novela policial se convierta en lo que él llama la Cenicienta de la Novela. En su opinión, “Se la considera un tipo subliterario por dos motivos: 1) los autores que a ella se consagran son demasiado prolíferos; 2) la novela policial se escribe con visible apego a cierta fórmula o canon” (69).

Leonardo Padura comentando estas valoraciones de Alfonso Reyes aduce no estar de acuerdo con que lo prolífico sea un dogma inflexible alegando que, igual que muchos autores del género fueron muy fecundos como el caso de Agatha Christie, Mike Spillane; al mismo tiempo hubo otros como Hammett, Chanler o Durrenmatt que no lo fueron. Además, muy acertadamente agrega que en la historia de la literatura hay muchos autores muy fértiles como Balzac o Maugham que no se dedicaron a ese género. En cambio, Padura dice estar de acuerdo con la segunda de las razones mencionadas por Reyes. Sobre esta apunta que, el problema de la fórmula siempre fue y ha sido motivo de discusión a la hora de hablar de las capacidades artísticas del género porque por más que un autor policial quiera elaborar e innovar siempre ha de hacerlo sobre la base de una estructura predeterminada: el enigma, la investigación, y la resolución del misterio. Estos recurridos elementos han provocado cierto tedio hacia el género y cierto agotamiento modélico. (Padura: s/f: 2-3)¹. A esto Padura agrega que independientemente de que

[...] la novela policial parte de una actitud estética que implica una posición absolutamente consciente del escritor hacia el desarrollo del argumento con el cual se persigue provocar muy definidos efectos, tan recurridos como el mismo canon establecido. La validez artística de esos efectos, así como la categoría estética que alcance la obra, depende ya de otros factores extragenéricos, el primero de los cuales es, por cierto, la capacidad creativa del autor. (Padura: s/f: 3)

Previa a estas valoraciones de Padura, en 1965 otro autor latinoamericano Juan José Saer (2011) hace una observación muy similar cuando plantea que la novela policial

[...] trabaja con estructuras narrativas ya consolidadas y por lo tanto, no creadoras. [Pero] esta opinión, que lleva implícita una actitud vanguardista ante la narración, es válida solo a medias: admitida una serie de convenciones narrativas, el valor de una obra puede residir en la utilización de esas convenciones para aportar resultados poéticos desde su interior. Muchos cuentos de Borges, por ejemplo, no introducen ningún tipo de modificación estructural a las convenciones del género. Son las particularidades de la escritura misma las que le dan su valor literario. (97-98)

¹ Esta información que utilizamos forma parte de un volumen sobre novela policial escrito por Leonardo Padura, que fue publicado en La Habana por Ediciones Unión en el año 2000, *Modernidad, postmodernidad y novela policial*, pero del que existen actualmente muy pocos ejemplares. Para este trabajo hemos utilizado una copia electrónica del libro que nos ha hecho llegar su propio autor. Cada vez que citemos este libro en el texto se pondrá el nombre del autor, s/f, y la página del documento original. La copia electrónica contiene los artículos: La cenicienta de la novela, Los hijos de Marlowe y Maigret, El difícil arte de narrar (Los cuentos de Raymond Chandler), Negro que te quiero negro: pasado y presente de la novela policial española, Modernidad y postmodernidad: la novela policiaca en Iberoamérica.

Indudablemente, aunque muchos autores del género lograron escribir novelas policiales con la validez artística a que se refieren Padura y Saer, su excesiva e indiscriminada difusión, la monótona repetición de los mismos elementos estructurales, y su consumo masivo, hizo de ella un género vergonzante a decir de Krutch (citado en Reyes: 2011: 69). Pero a pesar de esto, a pesar de que el relato policial se convirtió con el decurso de los años en un género literario que dentro del arte moderno sufrió las mayores marginaciones por ser considerado durante mucho tiempo como un género menor, secundario, su desarrollo y expansión lo han hecho visible y, por tanto, muy a tener en cuenta por la crítica especializada pues, sin dejar de ser un fenómeno de masas, ha ido evolucionando hacia una narrativa de más alto vuelo y ha brindado “la pluridimensionalidad de una obra abierta, como cualquier novela sin adjetivar” (Colmeiro: 1994: 9).

A todas las manifestaciones peyorativas sobre la novela policial, incluso a las valoraciones anteriores que encuentran en la fórmula creada por Poe una de las mayores limitaciones literarias del género, se opone Borges (2011), cuando nos dice que:

[...] la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de modestos diálogos entre desocupados de nombre griego o la poesía en forma de Calos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe, el problema de la mujer en Góngora precursor, la deshumanización del arte y otras inclinaciones de la ignominia. (58)

Para Leonardo Padura la literatura policial ha sido “[...] una literatura maltratada pero agradecida, en la cual hay miles de obras olvidadas y olvidables, pero también varias decenas que forman parte de lo mejor de la cultura de nuestro tiempo” (Padura: s/f: 6). Sus más notables cultivadores hoy están en la historiografía literaria y es innegable el papel que cada uno ha jugado en la evolución del género. Resaltan los nombres de sus iniciadores: Maurice Leblanc, Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, que en opinión de Telles (2017) es el primer autor que logra convertir este género en “literatura popular”² (34), Chesterton, Hammet, Chandler, Caín, Simenon, Agatha

² Diego Telles emite esta opinión en su libro *Detectives perdidos en la ciudad oscura*, basado en los estudios anteriores de Alewyn y Colmeiro. En sus notas cita la opinión de Alewyn: “the American Edgar Allan Poe is considered to be the discoverer of its formula and his «Murder in the Rue Morgue» (1841) is taken as the classic example of the genre, but it not begin its triumphal procession until fifty year later, under leadership of Sherlock Holmes, the master detective created by Conan Doyle in London”, y más adelante, en la misma nota, agrega la opinión de Colmeiro, quien considera que: “la invención de Poe no llegó a cuajar como «literatura popular», prueba de ello es que Poe no persiste en esta forma narrativa y su creación no tiene inmediata continuación en otros escritores; solamente cuarenta años más tarde, cuando Conan Doyle utiliza el modelo de Dupin para la creación de su Sherlock Holmes en *A Study of Scarlet*, habría de convertirse la novela policiaca en verdadera «literatura popular»” (Telles: 2017: 374).

Christie y tantos maestros de las escuelas inductiva y realista, sin los cuales no pudiera hablarse del neopolicial hispanoamericano, porque:

Es a partir del viejo y bien enraizado tronco de la novela policiaca tradicional, el que arranca con Edgar Allan Poe y alcanza, después de Conan Doyle, su insuperable altura con Agatha Christie, y que para los “fundamentalistas” del género (que los hay), es la ortodoxia, que la producción se ha diversificado en extremo. (Lissorgues: 2008: párr. 8)

Desde ese tronco tradicional al que se refiere Lissorgues, desde Poe hasta nuestros días, la novela policial ha sufrido una notable transformación. Según Borges sugiere en uno de sus ensayos, esta transformación está determinada por el lector de este tipo de relatos que es, en esencia, el que se ha transformado. Para él, “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera del ser leída” (Borges citado en Cortínez: 1995: 130). El lector que crea Poe conjuntamente con el cuento policial participa intelectualmente de su relato a través del juego de la incertidumbre y la dilucidación. El lector de Poe está obligado a pensar (Cortínez: 1995: 128). La fórmula del enigma, la investigación, y la resolución del misterio es la que determina que este género sea esencialmente intelectual y la que condiciona la actitud del lector, que se convierte, por el placer de razonar, en un detective más. Pero ese lector al que Padura clasifica de “lector ingenuo” (Padura: s/f: 16) —siguiendo la categorización de Chandler—, a quien el detective debía dar explicaciones de los acontecimientos singulares que tenían lugar en la historia y cuya única fuente de interés era el enigma, ha dejado de existir, en su lugar ha surgido un nuevo lector que demanda la innovación de esta narrativa. “El lector de hoy, al enfrentarse con uno de los cuentos originarios, no responde al modelo. A él no le asustan ya sus misterios. El suspenso y el desenlace del crimen pierde su sentido puesto que ya se conoce la solución” (Cortínez: 1995: 130). El lector de hoy, a decir de Chandler, relee las buenas novelas policiacas repetidas veces, lo cual según él no se produciría si el enigma fuera su única fuente de interés (Chandler citado en Padura: s/f: 16).

Con ello, la literatura policial ha tenido que renovarse y como género que se renueva tiene la capacidad de adaptarse a las nuevas formas literarias. De esta suerte, se ha nutrido de los elementos propios de otros géneros: la novela de aventuras, la picaresca española, la presentación autobiográfica, el costumbrismo, el cuento popular, la novela gótica, la novela fantástica y, luego de la aparición del cine, convirtió su mirada en una cámara cinematográfica para captar no solo los detalles del individuo, sus gestos, los zapatos, las manos, sino el entorno con todas sus

implicaciones, en el que se mueven tanto el inspector como el delincuente dando una visión acabada del espacio. La mirada dejó de centrarse en el crimen y su ejecutor y se volvió a analizar el entorno. Además, en su renovación, este género intenta apropiarse de la realidad y asumir las nuevas necesidades de cada sociedad en su momento histórico específico. Ausculta la ciudad —es un género preferentemente urbano— tras la búsqueda de aquellas contradicciones y desgarramientos que le son útiles, sobre todo en los momentos de crisis sociales, económicas y políticas donde el desencanto hace presa tanto del ciudadano común, como de los intelectuales y políticos, y la mayoría de la sociedad tiende a la marginalidad; entendida esta no como vivir en los márgenes de la ciudad y en la depauperación económica, sino fuera de la ley. La novela policiaca más que un acto de denuncia —que de hecho resulta ser— pasa a ser un acto de redención que pone al descubierto verdades muchas veces escamoteadas por conveniencias políticas, y que, al ser eternizadas sobre el papel, revelan lo evidentemente trágico del problema: la hipocresía y la doble moral entre los síntomas que conducen a la desintegración de los valores éticos y morales de las sociedades modernas, porque:

El que trata de crímenes con realismo escribe sobre un mundo en el cual los gánsters pueden gobernar naciones y hasta ciudades, en el cual los hoteles y las casas de apartamentos y los restaurantes famosos pertenecen a individuos que han hecho su capital explotando burdeles, en el cual un artista de cine puede ser el soplón oficial de una pandilla y aquel agradable hombrecito que espera en el pasillo, el banquero de un negocio de apuestas; un mundo donde el juez que tiene el sótano de su casa lleno de bebidas de contrabando puede mandar a un hombre a presidio por llevar medio litro en el bolsillo, [...] donde nadie puede caminar tranquilo por una calle oscura, porque la ley y el orden son cosas de las que todos hablan pero que nadie practica (Chandler: 1982: 181).

La primera gran transformación del género policial ocurre en este ámbito, en este curso de acontecimientos, y tiene lugar en los primeros años del siglo XX con el surgimiento de *hard-boiled* o la novela negra norteamericana. Esta renovación está vinculada a un hecho: el idilio del mundo burgués, que será manejado en modos diametralmente opuestos. La novela policial clásica pugna por conservar este hecho y la novela negra por destruirlo.

El policial clásico que tiene su desarrollo más notable en Inglaterra:

[...] propone un mundo cohesionado que tiene un profundo sentimiento de lealtad hacia la monarquía y la iglesia y una gran confianza en el sistema penal de justicia. De acuerdo con esta perspectiva que ya se encuentra en Conan Doyle, el criminal está afuera del pacto social y por lo tanto viene a romper el equilibrio institucional. (Iriarte: 2017: párr. 6)

El policial clásico mira la sociedad desde el mantenimiento del orden y la preservación de los fundamentos de la burguesía, en cambio la novela negra “[...] mira la sociedad desde el crimen, lo que lo lleva a romper con las ficciones de la realidad demostrando que lo que reina es la corrupción y la borradura de fronteras entre lo legal y lo ilegal” (6).

En este sentido podemos acogernos nuevamente a la noción de Borges de que es el lector el responsable de esa transformación del género policial. El lector del policial clásico necesita encontrar en los libros la confianza en la justicia y en el cuerpo de policías y la confirmación de que su sociedad está a salvo. Pero el nuevo lector de la novela negra ha perdido la confianza en la justicia, que sabe corrupta, y necesita entender cómo es que ese mundo idílico se ha derrumbado. Es por esa razón que muchas obras de esta literatura tienen como escenario pequeñas ciudades o pueblos rurales norteamericanos donde la vida es especialmente agradable. “De este modo, destruyen el mundo idílico y, por lo tanto, el archivo que sustenta el policial clásico” (6). Por otro lado, en los Estados Unidos, donde germina esta nueva literatura policial, “[...] como resultado de la inmigración masiva y el rápido crecimiento económico, había surgido un público muy popular, cercano al proletariado puro, que demandaba una literatura cercana a sus valores” (Martín: 2006: 215).

El relato policial se vale del detective, una especie de héroe de la modernidad que muchas veces al margen de la misma ley ha de encontrar al criminal aislado, los criminales organizados en sociedades secretas, los políticos corruptos y a los traficantes de influencias, a cambio de un poco de dinero y un mínimo de reconocimiento social. Aunque la serie literaria los convierta en famosos entre los lectores, en su realidad literaria siguen siendo inadaptados, muchas veces petulantes y casi siempre seres solitarios, fríos, cínicos, calculadores y, por tanto, con un mínimo de amigos cercanos. Al decir de Chandler (1982), el detective debe ser ese hombre que transita por las calles mezquinas y sórdidas donde acontecen los crímenes, pero él no tiene nada de mezquino, ni se acobarda ni amedrenta con nada. El detective es un hombre común y corriente, y al mismo tiempo un héroe extraordinario que tiene un alto sentido del honor y es el mejor en su círculo. No importa mucho su vida privada, no es un eunuco ni un sátiro, pero si es hombre de honor en una cosa, lo es en todas; es, además, un hombre sin mucho dinero, porque de tener dinero no habría escogido ser detective. Por ser un hombre común sabe calar en las personas, y aunque se relacione con todos de manera desenfadada, no admitiría de estos dinero ni insolencias; por el contrario, disfruta y se enorgullece de que lo traten con respeto. Es también un hombre solitario, y habla como hablan los

hombres de su época, con franca ironía y desprecio a todo lo falso y lo mezquino. El relato policial es la aventura que emprende este hombre en busca de la verdad oculta, y él ha nacido para esa aventura (182). Este héroe referido por Chandler ha ido transmutándose con el paso de los años, conjuntamente con la transmutación de la narrativa policial. Desde los primeros detectives de la novela policial hasta la actualidad ha conservado algunas características intrínsecas, pero ha desechado otras. Específicamente el Mario Conde de Padura se aparta un poco, si no mucho, de este modelo de detective. Es solitario, sí, y es honesto y valiente, le molesta lo falso y lo mezquino, pero no es el mejor en su medio y mucho menos un héroe extraordinario, quizá porque, como dice Padura (2015a), Mario Conde no tiene vocación de policía, no nació para ello (215). En su aventura de la búsqueda de la verdad es tan importante hallar esa verdad como encontrarse a sí mismo, con lo cual su vida privada toma notoriedad en el relato y a través de ella descuella su humanidad:

El grado más alto de esta humanidad del ente de ficción ha sido, sin embargo, su transmutación de personaje a persona, pues la identificación de muchos lectores con esa figura les hace verlo como una realidad (y como una emanación de realidad) con una vida real, amigos reales, amores reales y futuro posible. (Padura: 2015a: 217)

El juego entre los sucesos reales y la realidad literaria, espejo esta última de los primeros, tan afín a los escritores realistas y después a los naturalistas del siglo XIX, fue asumido por los escritores que se enrumbaron por la narrativa policial. Apuntalados por los adelantos científicos y técnicos de su época estructuraron un tipo de relato que, si bien rígido y que se fue tornando esquemático, constituía un nuevo universo dentro de la literatura universal. Más tarde, esta literatura constituyó también “[...] la alternativa al callejón sin salida que había llevado a la novela al realismo social tradicional por una parte y, por otra, a las experimentaciones con el lenguaje del *nouveau roman*” (Cerqueiro: 2010: párr. 27).

En los Estados Unidos hacia 1929 surge el binomio San Spade-Dashiell Hammett al que se le une, años después, Marlowe-Raymond Chandler, en lo que constituye el inicio y continuidad de la escuela realista en la novela policial, porque como bien asegura Leonardo Padura:

El problema de la verosimilitud, en tanto que representación realista de un contenido solo concebido en un tiempo y en un espacio objetivos, no figuró, durante mucho tiempo, entre las preocupaciones de los autores de historias detectivescas, mucho más dedicados a la elucubración de enigmas que a trabajar con fidelidad sus referentes reales. Pero la revolución del género iniciada por Hammett, trajo, entre otras, esta nueva concepción estética, que llegó a convertirse en una de las obsesiones de Chandler, pues para él el problema del realismo se imbricaba con otra de sus

preocupaciones básicas: lo que él llamó la honestidad narrativa —o sea, el juego limpio con el que debía entregarse la información al lector. (s/f: 15)

Con Hammett y Chandler surge la novela negra norteamericana o el *hard-boiled story* que tiene como objetivo estético el realismo y la verosimilitud, opuestos a la tendencia psicologista y poco realista de la novela detectivesca original, insostenible en las condiciones sociales de los años treinta. Según Padura, para ambos autores, pero aún más para Chandler, “el realismo, como método para el abordaje de los conflictos de su ambiente como estética narrativa y representación de un estilo fue, por muchos años, una obsesiva preocupación [...]” (Padura: s/f: 15). Es por eso que esta narrativa se distancia de las novelas inductivas que se escribían hasta entonces, representando una apertura hacia la realidad y un acercamiento a la ciudad como ente participante del misterio y el crimen. De esta manera se logra una aproximación de la obra literaria a la realidad del momento y tiene lugar una mirada más objetiva sobre lo que se pretende reflejar. Sin embargo, debemos mencionar que, aunque el policial realista viene a revolucionar el género policial, la nueva novela policial, conserva los mismos elementos de la novela clásica, un crimen, un investigador y una investigación, aunque cada uno de estos elementos sufra su propia transformación. Además, tanto el policial clásico como el policial realista deben transcurrir en lo que Martín Cerezo (2006) denomina “el espacio de seguridad”. Para este autor la clave de lo policiaco sea clásico o realista:

[...] reside en que alguien con un crimen ha roto un estado de normalidad, y la función del detective es restituir la seguridad y la tranquilidad. Sin embargo, en la novela policiaca realista se afirma que no existe ese mundo tranquilo de partida necesario para que la transgresión sea tal y no un simple hecho cotidiano. En realidad, esta afirmación es un tanto radical, puesto que en la novela policiaca en general sí existe un estadio de “normalidad” anterior al hecho (crimen) que obliga a intervenir al detective, aunque en la novela policiaca realista esa normalidad se revele tan corrupta y violenta como el propio hecho delictivo. (224)

Así las novelas de Hammett o de Chandler, además de recrear una historia verosímil, denuncian la corrupción y la violencia de la sociedad de su época, resaltando también la ineptitud de la policía de su tiempo. Asimismo, en sus relatos ha variado la forma de presentar la escena del crimen, a las víctimas, a los criminales y a los detectives. En sus novelas el crimen se traslada a las calles de la ciudad. No más cadáveres de apariencia sosegada sutilmente lesos por un desconocido veneno, encontrados en el interior de una vivienda impoluta. El cuerpo aparece transgredido, violentamente mutilado y abandonado en un callejón nauseabundo de la monumental y asfixiante metrópoli, por donde deambula ileso el asesino, amparado por la muchedumbre en

que se confunde y por el caos de la existencia cotidiana. En esa misma ciudad suceden la vida y las obsesiones del detective que conoce cada uno de sus entresijos, y que a veces imperturbable, otras furibundo, recurre a todos los métodos para descubrir el crimen irresoluto. Por otro lado:

[...] el relato negro intentará llevar a sus máximas consecuencias su planteamiento realista e intentará reproducir, sobre todo en los diálogos el lenguaje coloquial o hablado norteamericano, incluso introduciendo determinadas palabras en argot, lo que tenía precedentes literarios en los escritores de la llamada generación perdida: Hemingway, Dos Passos, Scott Fitzgerald. También tendrá importancia el humor, la ironía, el sarcasmo hiperbólico, la presentación de situaciones absurdas, recursos utilizados para dar una perspectiva crítica y de denuncia, común a las obras de ese tiempo. (Cerqueiro: 2010: párr. 38)

A estos escritores, el contexto económico y social de su época les permiten enriquecer crudamente los escenarios de su narrativa. Antes de la inevitable II Guerra Mundial, el gran crack de 1929 sacude la economía estadounidense haciendo que proliferen la economía subterránea como solución a las carencias más elementales, y otras no tan elementales como la bebida, pero que sirven para engrosar algunas fortunas en detrimento de otras y dar paso al hampa. Toda crisis económica profunda genera estados de desesperación, de pauperización y de pérdida de valores entre las clases menos dichosas, y en estos contextos se desarrollan sus obras. Al respecto Padura destaca que:

[...] Chandler escogió para sus obras una época inmediatamente posterior a la que trabajó Hammett, dos tiempos perfectamente delimitados por la gran crisis financiera del año 29. Mientras el maestro se aprovechó de la violencia que desató la Ley Seca, creadora de una industria del gansterismo, Chandler va a los años siguientes, los de la recuperación, precisamente aquellos en que se hace más notoria la pérdida definitiva de los viejos valores morales y sociales. (Padura: s/f: 28)

En *Los mares del Sur*, Manuel Vázquez Montalbán hace un bosquejo interesante sobre la novela policial, aprovechándose de los actos sobre la novela negra a los que asiste Carvalho:

Dos miembros de la mesa se habían autoatribuido el papel decano y empezaron a jugar una partida privada de ping pong intelectual sobre si Dostoievski escribió novela negra o no. Luego pasaron a Henry James, sin olvidar la necesaria mención a Poe, y acabaron descubriendo que la novela negra era una invención de un maquetista francés que dio ese color a la serie de Gallimard sobre novela policiaca. (2013: 55)

En la diatriba uno del público trata de afirmar que: “la novela negra nace con la Gran Depresión” (55), y nadie lo escucha. Seguidamente intercala frases que la definen desde dos puntos de vista yuxtapuestos, aseveraciones que destilan toda la ironía propia de Vázquez Montalbán:

La novela negra es un subgénero al que excepcionalmente se han dedicado grandes novelistas como Chandler, Hammett o Mc Donald.

[...] Allí salió de todo. Desde la novela de la *matière de Bretagne*, de Chrétien de Troyes, hasta la muerte de la novela después de los excesos epistemológicos de Proust y Joyce, sin olvidar el maccarthismo, la crisis de la sociedad capitalista, las condiciones de marginación social que fatalmente el capitalismo crea y que constituyen el caldo de cultivo propicio a la novela negra. (56)

La crisis de la sociedad capitalista norteamericana será el tema central del *hard-boiled* iniciado por Dashiell Hammett y continuado magistralmente por Chandler según el cual, la novela policial tenía hasta el momento “[...] una forma deprimente de ocuparse solo de lo que le interesa[ba]” (Chandler citado en Padura: s/f: 4), análisis que motiva en estos autores el interés de desprenderse de este canon repetitivo y favorecer el protagonismo a otros asuntos en la historia. Con esto, en opinión de Padura Fuentes, la novela negra comienza a desprenderse de la rigidez formal de la novela policial clásica, porque en el momento en que “[...] el planteamiento del enigma pasa a un segundo plano de importancia argumental y dramática –aun cuando el crimen sea el elemento generador de las acciones– puede crearse un espacio para el desarrollo de otros aspectos verdaderamente artísticos y no simplemente estructurales” (Padura: s/f: 4). Es importante apuntar que esta propuesta literaria no es en modo alguno novedosa porque fue trabajada por Wilkie Collins en el siglo XIX, pero había sido olvidada y “[...] solo la revolución de la novela negra americana de la década del 30 la retomarí para abrir nuevos senderos que llegan hasta la actualidad” (4). Esta revolución iniciada por Hammett es, según Padura, depurada y culminada por Chandler quien realiza un trabajo de estilización literaria con los motivos, los personajes y el lenguaje que Hammett incorpora a la literatura policial a principios del siglo XX. (Padura: s/f: 15-16).

Para el escritor cubano, la narrativa policial de Chandler es la insignia de la transformación que la novela negra produjo en el policial clásico. De los factores estéticos y técnicos que el norteamericano introduce y enlaza en su narrativa, surgen los más valiosos aportes de éste a la novela policial. Aportes que Padura recoge con minuciosa claridad en un artículo dedicado a este autor:

[...] su visión de los Estados Unidos en un momento de disolución moral, política y económica; su imagen de la gran ciudad del oeste, la topografía física y social de Los Ángeles, entre la depresión y la guerra fría; su representación típica devenida modelo por excelencia, del detective privado, ese símbolo artístico, esa posibilidad moral, a la que Chandler le da una vida y una consecuencia, una forma aguda e irónica de ver el mundo, siempre reñida entre el escepticismo y la esperanza, y capaz,

por ello de develar las oscuras tramas de una sociedad y un sistema; y la creación de esas imágenes intercambiables de policías, gánsteres sanguinarios y refinados, políticos corruptos, negociantes del placer y junto a ellos, los paradigmas del buen amigo, la rubia exasperante y alocada y el viejo afectado de melancolía y moralidad decimonónica que, como el propio detective cada vez parece comprender menos el mundo en que ha caído. (Padura: s/f: 16-17)

El que ha leído a Padura puede apreciar cómo, casi todos estos aportes de Chandler son retomados por el cubano cuando se inicia en la literatura policial con *Las cuatro estaciones*. En ellas Padura:

1. Muestra su visión de Cuba en un momento de disolución moral, política y económica.
2. Describe la ciudad de la Habana, su topografía física y social en tiempos del llamado Periodo Especial.
3. Crea al primer detective-policía de la literatura policial cubana. Devenido hoy, símbolo artístico y moral de este género en Cuba, que, como Marlowe, tiene una forma aguda e irónica de ver el mundo, reñida entre el escepticismo y la esperanza que le lleva a develar las oscuras tramas de una sociedad y un sistema.
4. Incluye en su narrativa tanto a los policías honestos como a los corruptos, a los delincuentes de cuello blanco, esos políticos oportunistas, y a los delincuentes callejeros.
5. Y yuxtapone a estos personajes, el paradigma del buen amigo, ese grupo de amigos encargado de rescatar al detective de su desilusión y de la mezquina cotidianidad.

En su corrimiento hacia lo negro, la novela policial irrumpe en América Latina proveniente de los Estados Unidos, no solo en las traducciones de *Cosecha roja* y *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett publicadas en *pulps*, sino en las radionovelas y el cine negro hollywoodense. Aun cuando las primeras entregas de escritores latinoamericanos resultan pastiches de estas obras, con ellos comienza a aparecer el tema del crimen y su resolución en un ambiente diferente del de los originales.

La influencia y adecuación de la novela por el traspaso de las fronteras —geográficas, políticas y culturales— propicia el surgimiento de un nuevo lector urgido de sentir su realidad en las obras que se escriben. El contexto latinoamericano ofrece un escenario diametralmente opuesto al de sus modelos y aparecen los escritores interesados en reflejar esa realidad. A partir de los setenta, con el fracaso de la deseada revolución continental, promulgada desde Cuba, la instauración de las tiranías y la represión desatada en el sostenimiento de estas, más el aumento de

la marginalidad en ciudades que ven reducidos sus espacios por la avalancha de migrantes, internos y foráneos, se da el impulso necesario para el surgimiento de una novela policial anclada en los presupuestos que impone la realidad latinoamericana. Se tiende un puente entre España y Latinoamérica y se comienza a hablar de novela negra en español, término que evoluciona hasta conformarse como neopolicial, acuñado a principios de este siglo XXI, y que es, a nuestro juicio, la segunda gran transformación del género policial desde sus clásicos inicios.

3.2. EL NACIMIENTO DE LA NOVELA POLICIAL EN ESPAÑOL

Según lo mencionado en el epígrafe anterior, Francia es la primera en dar al traste con el género policial con la aludida obra de Vidocq, pero como vimos, es en Inglaterra y no en Francia o en Estados Unidos donde este género alcanza su verdadero esplendor, pues ya después de la excelente novela de Wilkie Collins, *La dama de blanco* (1860), se publicará en 1887 *Un estudio en escarlata*, obra en la que aparece por primera vez Sherlock Holmes, el imperecedero detective privado británico.

Con el impacto que esta creación tiene en el resto del mundo, se llega a olvidar el desarrollo que a la par, e incluso que anterior a este detective, tuvo el género policial en otras lenguas ajenas a la inglesa o a la francesa como es el caso de la lengua española, llegando algunos, inclusive, a asegurar que no existe en el siglo XIX evidencias de obra policial en español y que ésta solo tiene lugar en el siglo XX con la llegada del primer detective, Sr. Serva en la novela *La gota de sangre* (1913) de Emilia Pardo Bazán. Pero esta posición es refutada por un estudio de Ricardo Landeira (2001) quien asegura que, “[...] el filón del relato policial español se manifiesta tanto en el Romanticismo como en el Realismo, tanto en prosa como en verso, tanto en escritores como en escritoras” (24), y ubica como primer ejemplar la obra romántica del Duque de Rivas escrita en versos y titulada *Una antigualla de Sevilla* (1838), que es un relato de un crimen y su misterio. Además de este ejemplar, también incluye otra obra del romanticismo, esta vez a cargo de José Zorrilla, *Un testigo de bronce* (1845) trabajo que asegura nada le debe al poeta estadounidense, ya que Poe no aparecerá en España en traducción francesa hasta 1958 (25). Sobre la obra de Rivas, Landeira apunta que este se adelanta a Poe:

[...] en casi todas las observaciones en cuanto a la naturaleza de cómo se constituye un cuento en general y uno del género policiaco en particular. Lo más importante, Rivas la anticipa abundante y sabiamente: el «efecto único» propugnado por Poe. Poe vertebró el cuento en torno a este concepto –un efecto único que relaciona los radios de todos los elementos constituyentes del mismo: un comienzo que anticipe el fin, un número mínimo de personajes, un singular acontecimiento, una única emoción, una impresión totalizadora y un momento epifánico que todo lo aclare. (25)

Además, este autor considera que la trama de *Una antigualla de Sevilla* está orientada hacia ese efecto único debido a que, en primer lugar, se concentra en la resolución de un crimen que conducirá al desenlace de esta; asimismo, establece un número de personajes limitado; por otro lado, la narración tiene un tono oscuro, además del ambiente de tinieblas en que se desarrolla la trama, que a su vez tiene una duración limitada pues no llega a sobrepasar las 24 horas (25).

Con relación a la obra de José Zorrilla, Landeira sostiene que:

De modo parecido al de Rivas, Zorrilla sitúa el escenario de su crimen en el pasado distante del siglo XVI, poblándolo de un escaso número de personajes, dotándolo de un único tema y, aunque menos presto en concluirlo que su antecesor, se las arregla para conferirle una conclusión totalmente anticipable ya desde los primeros versos. Los dos igualmente encarnan la figura del detective en personajes verosímiles, un alcalde en el caso de Rivas y un juez en el caso de Zorrilla. Y finalmente los dos consiguen cautivar al lector mediante el romance octosílabo, a la vez narrativo y dramático. (25-26)

Sin soslayar el mérito que tiene el hallazgo de estos primeros ejemplares del policial en español en la literatura decimonónica, —entre los que también se incluyen, *La huella del crimen* (1877) de Raúl Waleis, *La pesquisa* (1884) de Paul Groussac, y *La bolsa de huesos* (1896) de Eduardo Holmberg, todos ellos autores argentinos— en opinión de Leonardo Padura. “[...] las primeras muestras de una creación literaria española decididamente policiaca se encuentran en la década del 30” (Padura: s/f: 36). Esta opinión la basa Padura en un estudio de Salvador Vázquez de Parga, quien asume esta fecha teniendo en cuenta las tres novelas que publicara E.C. Delmar entre 1936 y 1937 protagonizadas por el inspector Venancio Villabaja y su ayudante Juan Bandells, *El secreto del contador de gas* (1936), *Piojos grises* (1936) y *La tórtola de la puñalada* (1937). Sobre estas tres historias y sus personajes principales nos dice Patricia Hart (1987) que: “The detective, a police inspector named Venancio Villabaja, is Spanish in name, but his methods are novelistic —and from English novels at that. His occasional sidekick, Juan Bandells, is a newspaper writer who also seems transplanted, somehow, from London” (25).

Además de Delmar, Padura hace mención también de otras novelas aparecidas en la misma década como *La estrella negra* (1932), *La mano del misterio* (1934), escritas por Agustín Elías, en las que diera a conocer a su detective Sebastián Miró y su ayudante Limón, y a otros detectives de ese tiempo como el inspector Pedro Sánchez y su colega El Noy, creados por esas mismas fechas previas a la guerra por Valentín R. González. Según Padura Fuentes, estos escritores, “[...] apenas se propusieron el intento mimético de trasladar al mundo ibérico las fórmulas clásicas de la más conocida escuela detectivesca británica, levantando sus novelas sobre misterios exquisitos y soluciones sorprendentes, obtenidas por vías deductivas” (s/f: 37).

La investigadora Ana María Medina al igual que Padura, considera que no es hasta los inicios del siglo XX que los escritores de la lengua española comienzan a escribir activamente su

propia versión del policial, siempre dentro del molde establecido previamente por la literatura policial británica. Según Medina (2012) las más notable de estas versiones es:

[...] the publication of the series by Joaquin Belda and Manuel A. Bedoga. These novels, although not unique in plot line do begin to locate their action in Spain and to use recognizably Spanish characters and the two of them go on to establish the parameters that the detective novel will develop within the peninsula. (45)

Sin embargo, se debe destacar que estas primeras muestras del policial en español no estuvieron condicionadas por las mismas situaciones que dieron lugar al origen y desarrollo de este género en Francia o Inglaterra. Ha de decirse, más bien, que las situaciones que condicionan el surgimiento de la novela policial en los países creadores del género policial no son, en modo alguno, determinantes en el surgimiento de la novela policial en español. El policial hispánico nada debe al desarrollo industrial ni a la modernidad económica, ni a la existencia de una policía que cuenta con un prestigio y con los adelantos científicos para descubrir el crimen. La ausencia de estas causas puede contarse como motivo de retraso del desarrollo de la narrativa policial en nuestros países:

El hecho de que estos países hagan su entrada al siglo XX todavía con fuertes nexos feudales en sus formas de producción y propiedad, y que estén bien alejados de los beneficios de los adelantos científicos modernos influirá decisivamente en este retraso respecto a los centros emisores. (Padura: 1999: 37)

La modernidad industrial se les retrasó varios años y, por lo tanto, hubo más consumidores de novelas policiales que escritores, pero al mismo tiempo esas causas no determinan, porque la novela policial se escribe en español en países con un capitalismo industrializado muy atrasado³ y con una policía que más tiene de represora que de investigadora, como bien destaca Padura en uno de sus ensayos sobre el género.

El surgimiento de las primeras narraciones policiales en español está vinculado solo a la inquietud por parte de algunos autores de experimentar la escritura de un género foráneo que ha invadido el mercado literario en esos países y cautivado el interés de los lectores. Dado este elemento como motivo de su origen, no es de extrañar que en sus inicios la mayoría de estas novelas sean copias miméticas de aquellas que suscitaban su creación, que carezcan de autenticidad

³ Según Padura, “la más postmoderna de todas las novelas policiales escritas en español se debe al país menos moderno — económicamente hablando— de cuantos la han cultivado y el único sin tradición alguna en el género: Nicaragua.” Se refiere a la novela *Castigo Divino* de Sergio Ramírez, publicada en 1988 (Padura: 1999: 45).

cultural y nacional, y que solo a más de diez lustros de la primera pueda hablarse de un policial iberoamericano.

Antes de obtener esta identidad propia, la novela policial atravesará una serie de etapas que van desde estas primeras manifestaciones decimonónicas de lo policial en español, hasta los años setenta del siglo XX, época a la que se asocia el comienzo de esta transformación.

En los años de 1930 se empezó a escribir policial tímidamente, la mayoría de las veces el autor se escondía tras un seudónimo foráneo. Incluso en los años cuarenta cuando se alcanza un avance cualitativo en la producción local de esta narrativa en Argentina, el uso del seudónimo se propaga tanto como la publicación de este género. Entre los más conocidos seudónimos está el de Honorio Bustos Domecq y B. Suárez Lynch usado por Borges y Bioy Casares, o el de Max Duplan, seudónimo de Eduardo Morera, o Alexander Rice Guinness, seudónimo de Alejandro Ruiz Guiñazú o el que usara Isaac Aisenberg, W. I. Eisen, o Abel Mateo que escribiera bajo el nombre de Ameltax Mayfer, porque, a pesar del éxito comercial de estas publicaciones y quizá por esa misma razón, algunos consideraban prudente conservar el anonimato a la hora de publicar este tipo de narraciones ya que la novela policial en nuestros países siempre fue considerada por muchos intelectuales como un género menor, así:

Aislados entre sí, publicaron con frecuencia en periódicos de corta tirada y no se enorgullecieron de unos textos que ellos mismos consideraban *menores*. Entre ellos destacan Raúl Waleis —seudónimo de Luis Vicente Varela, autor de *La Huella del Crimen* (1877), primera novela policial en lengua española—, Paul Groussac —“La pesquisa” (1884)— y Eduardo L. Holmberg —“La bolsa de huesos” (1896)—. En Argentina publicarán también dos uruguayos: Horacio Quiroga —“El crimen del otro” (1904)— y Vicente Rossi, que reúne sus relatos en *Casos policiales* (1912). Ese mismo año el chileno Alberto Edwards comienza a editar un folletín seriado sobre Román Calvo, detective denominado ya en la portada de sus diferentes casos como “El Sherlock Holmes chileno” y claro deudor, por tanto, del personaje de Conan Doyle. (Noguerol: 2006: párr. 3)

La mayoría de la narrativa policial de los años treinta del pasado siglo —incluidas también la de los años cuarenta— son curiosamente una copia de la novela deductiva, antirrealista, cuando la escuela realista y su estética, había sido cultivada con notables aciertos por los escritores iberoamericanos del siglo XIX. Además, es “notable que esto ocurra [...] cuando la novelística hispanoamericana ha dado un vuelco histórico significativo con la culminación de la llamada «novela de la tierra» y comienza a adentrarse en los caminos de una novela abiertamente social y profundamente realista” (Padura: 1999: 38). Esta contradicción pone en evidencia el factor de la popularidad que mencionábamos anteriormente. Se escribe policial en Iberoamérica dado el auge

que a principios del siglo XX alcanza la novela policial anglosajona y francesa en nuestros países, y esta primera etapa de creación:

[...] no genera otra cosa que una intrascendente serie de pastiches. El mimetismo, la dócil emulación de las fórmulas genéricas, supo atraer a un público fiel, pero incapaz de establecer algún tipo de contacto entre el mundo estilizado de estas ficciones y su dura realidad cotidiana. (Telles: 2017: 33)

Al igual que para Telles, para José F. Colmeiro (1994) esta primera etapa del policial en Iberoamérica se caracterizó por:

[...] la burla paródica de la rigidez formal del patrón clásico, la mezcla heterodoxa de lo policiaco y lo humorístico, la usencia de tratamiento serio (racionalista, científico) del método de encuesta y el intento de superación de la esquemática formula policiaca por medio de su “literaturización” (estilización, autorreflexividad, expresividad del lenguaje, penetración social o psicológica, costumbrismo, ambigüedad moral). (105)

En la década de 1940 se dan algunos intentos de adaptación de esta novela a lo nacional, pero el peso de esta responsabilidad artística recaerá mayormente sobre lo lingüístico. Quiere decir que se introducen en la novela las expresiones y el lenguaje vernáculos, pero la trama en sí continúa desvinculada de la realidad social y nacional. La más reconocida narrativa de corte policial de todo este período tiene lugar en 1942 en Argentina, donde Jorge Luis Borges y Bioy Casares, valiéndose del seudónimo, Honorio Bustos Domecq, publican el libro de cuentos *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en el cual destaca su tono de parodia del género policial desde el apellido del investigador, un barbero encarcelado injustamente que, como Dupin, resuelve los casos a distancia, pero esta vez en una celda. A este libro de cuentos le siguió una novela publicada también conjuntamente con Bioy Casares, *Un modelo para la muerte* (1946). Asimismo, durante esa década Borges escribió individualmente otros relatos de corte policial metafísico, de los cuales, a decir del propio autor, no se sentía “demasiado orgulloso”⁴, como *El jardín de los senderos que se bifurcan* y *La muerte en la brújula*. Su labor como escritor y promotor de este género decae y va extinguiéndose en los años cincuenta, precisamente cuando en Latinoamérica el policial adquiere un matiz más realista que ficcional y comienza a desprenderse de la novela clásica anglosajona,

⁴ En *El cuento policial* Borges escribe: “He intentado el género policial alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra. He escrito *La muerte y la brújula*. Algún texto policial con Bioy Casares, cuyos cuentos son muy superiores a los míos” (Borges, 2009: 240).

preferida por Borges por la limpieza y el orden que ofrece su estructura en una época en que, según su opinión, la literatura padece de cierta anarquía, donde:

Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época [...], tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. Estos los han escrito escritores subalternos, algunos los han escrito escritores excelentes: Dickens, Stevenson y, sobre todo, Wilkie Collins. Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. (Borges: 2009: 240)

A Borges corresponde además del mérito de ser pionero de este género en América Latina, el de fundar la colección El Séptimo Círculo, de la editorial Emecé (1944) —el sello más distintivo de esta década— que publicó a muchos clásicos del género y a muchos escritores domésticos, esparció el gusto por el desarrollo del género, y posibilitó la divulgación por toda Latinoamérica de los autores policiales vinculados a la estética renovadora y desacralizadora de la novela inductiva, promulgada por él y Casares. Entre los libros publicados destacan: “*La muerte baja en el ascensor* (1954), de María Angélica Bosco; *Los que aman odian* (1946), de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares; *El estruendo de las rosas* (1948), de Manuel Peyrou, y *Rosaura a las diez* (1955), de Marco Denevi” (Noguerol, 2006: párr. 5), además de *Bajo el signo del odio* (1953) de Alexander Rice Guinness y *Sanatorio de altura* (1963) de Max Duplan. Todas estas, novelas “técnicamente decorosas” en opinión de Lafforgue y Rivera (2011) quienes además al referirse a ellas agregan que:

La colaboración de estos autores tendrá en muchos casos características comunes. Prevalecerá, en varios, la idea de la narración como *pastiche*, como ejercicio de humor con las reglas del juego y las convenciones del género, e inclusive como ocasión para la sátira (así ocurre en los *Los que aman, odian*, y en los cuentos que protagoniza don Isidro Parodi). (159)

Gracias al Séptimo Círculo, la novela policial llega a México, y la reflexión en torno a ella pronto encuentra sus cultores: Alfonso Reyes publica dos textos fundamentales: *Sobre la novela policial* (1945) y *Algo más sobre la novela policial* (1959). En relación con la novela en sí, resultan interesantes la propuesta de Rodolfo Usigli (1905-1979) con *Ensayo de un Crimen* (1944), estimada por algunos críticos como la primera gran manifestación del género en el campo de la novela en Latinoamérica y la propuesta de Antonio Helú (1900-1972), considerado el primer escritor mexicano en crear un detective recurrente con su personaje el exladrón y asesino Máximo Roldán. A partir de este personaje, la “[...] debilidad natural por el carácter delictivo de los

protagonistas [...] y la carga populista que implica su notoria identificación con las clases populares [...] se convertirá en una tendencia importante dentro de la narrativa policial mexicana” (Telles: 2017: 65).

Además, Antonio Helú es en México lo que Borges en Argentina, el promotor del relato policial. En la misma década de los cuarenta en que Borges crea la colección *El Séptimo Círculo*, Antonio Helú funda la revista *Selecciones policiacas y de misterio*⁵ (1946) a través de la cual comenzará a germinar y a difundirse la escritura del género en México, un país donde parecía impensable la existencia del policial, debido a la desconfianza que históricamente la sociedad mexicana ha tenido en la justicia y en las autoridades policiales. Debe destacarse que este ambiente social de desconfianza en las autoridades es el que hace que, desde sus inicios, el policial mexicano se abstenga de copiar el modelo anglosajón, totalmente incompatible con su folclore, y opte por una alternativa más autóctona y cercana al *hard-boiled* estadounidense.

Según Ezequiel De Rosso, existen dos umbrales de la literatura policial en América Latina, uno en la década del cuarenta, en la que se favorecen la forma y la estructura del relato policial, y otro, en la década del setenta del pasado siglo, que preferencia la renovación de esa estructura genérica y donde se vislumbra la posibilidad de un relato policial propio de Latinoamérica.

Es indudable que anterior a 1940 existe una producción de relatos policiacos en Latinoamérica, pero muy dispersa. Es a partir de esta década, de este “primar umbral” que esa producción empieza a organizarse, a tomar forma y sistematicidad.

A partir de 1940 comienza un auge de las publicaciones que a su vez adquieren organización, configuración y constancia. Para De Rosso (2013), la actividad en materia de literatura policial que hubo en esta década determina una diferencia sustancial en relación con las aisladas manifestaciones de las producciones anteriores. Según este autor:

[...] la lista de textos publicada en los años cuarenta, intenta señalar el carácter cualitativamente diferente de su aparición. No se trata ya de textos dispersos que podían leerse en continuidad con otros fenómenos (como el cuento fantástico o el periodismo), sino del recorte de un campo propio, reglado, de una circulación específica (que implicaba ciertas normas paratextuales: color en las colecciones, ilustraciones “atrevidas”, circulación en kioscos, etcétera. (30)

⁵ [...] a través de *Selecciones* surgirá una serie de autores valiosos como Rafael Solana (1915-1922), José Martínez de la Vega (1908-1954) y María Elvira Bermúdez (1912-2007) que [...] formarán la Edad de Oro del policial mexicano en la década de 1940 (Telles, 2017: 69).

A finales de la década del cuarenta, la literatura policial se ha arraigado como género en Latinoamérica y cuenta para esas fechas con colecciones policiacas, revistas especializadas, además de un conjunto de artículos canónicos sobre el tema, escritos por prestigiosas figuras de la literatura hispana, muchos de ellos publicados desde la década anterior o incluso en los años veinte, como es el caso del estudio sobre “La novela del misterio” escrita en 1927 por el cubano Héctor Poveda. En la década de 1930 aparece primero en 1931 la “Apología de la novela policial” de otro cubano, Alejo Carpentier, luego las “Leyes de la narración policial” de Jorge Luis Borges publicada en 1933; y más tarde otro argentino, Roberto Arlt escribe “Un protagonista de Edgar Wallace” en 1937. La década de 1940, comienza con un escrito sobre el relato policial de Juan Carlos Onetti “Mr. Philo Vance, Detective” (1940); cinco años después en 1945, Alfonso Reyes publica en México “Sobre la novela Policial” y el también mexicano Xavier Villaurrutia escribe en 1946 “Prólogo a un libro de cuentos policiacos”, década que cierra en 1947 con el artículo del ecuatoriano Alejandro Carrión, “Elogio a la novela policiaca”.

En los años cuarenta, escritores y estudiosos del policial prestarán atención principalmente a la forma y al ejercicio intelectual que supone la escritura de este género. En ese periodo, el policial “[...] vendría a ser el espacio privilegiado de los procedimientos formales, del juego intelectual, que se opondría entonces a la condición ‘desbordada’ de la novela contemporánea” (De Rosso: 2013: 32). Por ejemplo, Onetti (2011) hablando de decidir entre el intelecto y las sensaciones, dice preferir el policial “[...] entre un poema dedicado a la guerra que azota al mundo y una novela de trescientas páginas donde se estudie sabiamente las reacciones producidas en el personaje por un drama de adulterio [...]” (65). El mismo Onetti que continuará siendo un ávido lector del género policial agregará más tarde en una entrevista concedida a Eduardo Galeano después de recibir el Premio Cervantes en 1980⁶, que hacía tiempo que no encontraba una novela no policial que le apasionara (Grillo: 2011: párr. 1). Es quizá por esa inclinación suya hacia la lectura del policial que sus novelas apelan a ciertos mecanismos que encontramos solo en la novela negra. A decir de Arturo Arango se lee a Onetti como “[...] se lee una novela policial, por la manera en que Onetti nos escamotea la historia para obligarnos a reconstruirla” (Arango citado en Grillo: 2011: párr. 16).

⁶ En la entrevista concedida por Onetti a Eduardo Galeano después de recibir el Premio Cervantes en 1980: “El borde de plata de la nube negra”, *Juan Carlos Onetti, papeles críticos*, Montevideo, 1989.

A esta atracción por la forma que presupone la novela policial —defendida por muchos escritores latinoamericanos en la década de 1940—, se une también Alfonso Reyes (2011) cuando señala que: “[...] ‘fórmula’ es ‘forma’, y [que] no le está mal a la novela, tan orillada por naturaleza a los desbordes, y más en los últimos tiempos, un poco de forma [...]” (70). Por su parte Villaurrutia (2011) nos dice que una vez atendida la forma en el relato policial y “[...] dominados los medios de expresión, un cuento policiaco puede ser —como en el caso de Chesterton— una exposición teológica, o —como en el caso de Jorge Luis Borges— un poema o un problema metafísico” (75). Y Alejandro Carreón (2011) puntualiza al principio de su artículo, que en la novela policiaca “[...] no cabe nada que sea superfluo, añadido, improvisado o gratuito” (79). Y comparándola con la novela clásica apunta que: “Sus descripciones se producen, no por el nefasto placer de describir, sino porque el planteamiento del terrible problema y su feliz solución lo exigen” (79). Algo que algunos años más tarde en 1953 retomaría Sábato (2011) al decir que la novela policial era “fatalmente imperfecta” porque su “grandioso programa” era utópico ya que: “En una narración policial estricta todos y cada uno de los elementos que aparecen deben tener una rigurosa y determinada relación con el enigma que se investiga: desde la forma de una carpeta de mesa hasta un bello poniente” (344).

La afición por la forma y el juego del intelecto de esta primera etapa del policial hispano se impone sobre el realismo que comenzará más tarde a permear la narrativa policiaca iberoamericana en la década de los cincuenta y aún más en la de los sesenta. También es en los años cincuenta donde tienen lugar las primeras publicaciones de antologías del relato policial escrito en Argentina y en México. Rodolfo Walsh publica en 1953 *Diez cuentos policiales argentinos* que incluye a autores como Borges, Bioy Casares, Leopoldo Hurtado, Facundo Marull, Adolfo Pérez Zelaschi, entre otros y que contienen además un relato suyo: *Cuento para Tahúres*. Asimismo, en 1955 María Elvira Bermúdez, publica en México, *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*.

Es en esa década de 1950 donde esta narrativa se desprende de la copia del modelo anglosajón y comienza su camino hacia la independencia y aunque ya antes, en 1945 Alfonso Reyes había planteado que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy estaban “[...] dando carta de naturalización al género en la literatura hispanoamericana [...]” (Reyes: 2011: 69), en realidad es en los años cincuenta donde verdaderamente: “Comienza [...] un proceso de reflexión sobre la

posibilidad de la ficción policial en América Latina. [...] proceso [que] ganará la escena solo cuando tomen forma y se hagan nítidas nuevas preocupaciones críticas” (De Rosso: 2013: 35).

Para entender el cambio que comenzará a sufrir a partir de estos años la estructura y el contenido del policial, es importante insistir en que la novela policial, específicamente la novela clásica, es un género no realista desde sus inicios. Como bien señala Borges (2009), Poe no pretendió que su “cuento de raciocinio” fuera en modo alguno realista; por el contrario, él quería que fuera ficcional porque:

Él pudo haber situado sus crímenes y sus detectives en Nueva York, pero entonces el lector habría estado pensando si las cosas se desarrollan realmente así, si la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro. Resultaba más cómodo y está más desahogada la imaginación de Poe haciendo que todo aquello ocurriera en París, en un barrio desierto del sector Saint Germain. Por eso el primer detective de la ficción es un extranjero, el primer detective que la literatura registra es un francés. (232)

Esta observación de Borges lleva necesariamente a otra observación, y es que, en nuestros países, del único modo que puede digerirse el argumento del policial clásico es asumiéndolo como un tema foráneo, ajeno, que tiene lugar en una geografía y en un sistema que desconocemos y que de algún modo idealizamos. Por lo que para que pueda ser desarrollado en nuestro contexto hay que subvertir sus postulados iniciales, especialmente la ficción. Esto lleva a una respuesta: la copia del *hard-boiled* americano, que sí es una narrativa realista. Pero, aunque este policial va más acorde con nuestras sociedades, también resulta desde muchas aristas imposible en nuestros contextos político-sociales, porque no existe un desarrollo industrial y científico que apoye la propuesta del *hard-boiled*. Tampoco existe confianza en la justicia y en los cuerpos policiales —como también sucede en el policial duro americano— solo que en nuestros países la corrupción alcanza horizontes inimaginables, asunto que arruina el axioma final de este género: la captura y ajusticiamiento del culpable. Para Carlos Monsiváis (1973), esta última sería:

[...] una de las razones que explican [según él] la ausencia de literatura policial latinoamericana: una policía juzgada corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno: si esta literatura aspirase al realismo, el personaje acusado casi nunca sería el criminal verdadero y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo. (2-3)

Sobre este mismo aspecto declara otro mexicano Paco Ignacio Taibo II, en oposición al planteamiento de su coterráneo Monsiváis. Taibo (2011) dice haber sido interrogado por las causas que habían hecho tardar o madurar la novela policiaca de habla española a lo cual respondiera

automáticamente aludiendo a que “[...] los escritores de habla hispana le tememos a la policía. Mucha pseudodemocracia bárbara en nuestros países, mucha violencia contra los ciudadanos, para sentirnos a gusto con estos personajes” (202). Pero luego confiesa que no iba por ahí este asunto y agrega que: “Precisamente por ser como son nuestras sociedades era necesaria otra novela negra que rescatara esa forma de ver la sociedad, este temor a unas fuerzas policiales que se volvían con harta facilidad parte esencial del crimen” (202).

Desde nuestra perspectiva, todos los factores económicos, políticos, sociales y culturales propios de los países iberoamericanos que presuponen la imposibilidad del desarrollo de este género en nuestra geografía, son, en última instancia, los verdaderos responsables del surgimiento del policial iberoamericano, que como mencionamos antes, comienza su camino de independencia en esta época de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, acogiendo a la novela negra como su punto de partida porque:

En lugar de celebrar el restablecimiento de la situación de normalidad social, lo que hace la novela policiaca tradicional, la novela negra pone en tela de juicio la racionalidad del orden social, la justicia del sistema legal y la ética de la policía, y ofrece una crítica moralista de la eficiencia del orden capitalista. (Colmeiro: 2015: 18)

Según Padura las dos novelas que aseveran el tránsito entre la novela policial de los años treinta y cuarenta y la novela que se escribe en los cincuenta son *El inocente* (1953), del español Mario Lacruz, cuyo “argumento conseguía mostrar la atmósfera de represión, miedo y corrupción que vivía el país en una época de persecuciones ideológicas y especulaciones económicas” (Padura: 1999: 40), y *Operación Masacre* (1957), del argentino Rodolfo Walsh, cuyo argumento se concentra en un hecho real acaecido en Argentina en 1956: el fusilamiento de un grupo de civiles en un basural de José León Suárez. Con esta novela, Walsh se convertía en pionero de la novela no ficcional que años después bautizara Truman Capote en Estados Unidos como “*nonfiction novel*”. “[...] estos relatos no ficcionales proponen una nueva forma de trabajar la denuncia social utilizando métodos propios de la novela policial [...]” (Telles: 2017: 59). Es por eso que Walsh figura en la lista de los primeros escritores responsables de transformar y naturalizar el policial iberoamericano con su novela-sin-ficción, ya que “[...] al igual que los policiales, los textos testimoniales de Walsh trabajan con el secreto, el desciframiento, la búsqueda de la verdad. De esta manera se organizan a partir del desarrollo de una investigación y la revelación de un enigma” (58). Para De Rosso (2013): “Se trata en verdad de un movimiento de búsqueda que sin

embargo solo ganará visibilidad en la década del setenta, con la popularidad del género testimonial (y el nuevo emplazamiento del género policial en el campo literario)” (37).

Volviendo a *El inocente* de Mario Lacruz vale señalar que, aunque algunos críticos la consideren más bien como un relato existencialista (Lissorgues: 2008: párr. 10), suele presentarse como la primera novela policiaca española y ha sido considerada por otros críticos como precursora de la novela policiaca posfranquista. *El inocente* tiene todos los elementos de la fórmula policiaca, pero resolver el crimen no es, en esta novela, como no lo será en el neopolicial iberoamericano, el elemento más importante. Como en el neopolicial:

[...] la fórmula policiaca se convierte aquí en instrumento crítico a la vez que encubre el proyecto de protesta. La novela misma rehúsa una fácil identificación con la literatura de izquierda —y es precisamente esta voluntad de esconderse tras un género inofensivo lo que crea el vínculo más fuerte con la novela policiaca actual, que de igual manera expone la corrupción y decadencia de su sociedad desde los parapetos de la ficción “popular”, donde puede distanciarse de cualquier proyecto de cambio social. (Thorne: 1997: 34)

Para Leonardo Padura esta novela constituyó un intento aislado en la narrativa policial española porque no consiguió motivar a los otros creadores del género debido, a las influencias del modelo psicológico francés y los influjos existencialistas que existían en la obra. (Padura: s/f: 37)

Más tarde, los años 60, conflictivos y beligerantes, imprimieron su sello de época a la novela policial que en esa etapa adopta un estilo politizado y casi periodístico, comunicando a esta narrativa un alto grado de verisimilitud que, como señalamos anteriormente, no figuraba en la novela anglosajona hasta la llegada de Hammett y luego en Chandler, y comienza a insertarse en la novela policial iberoamericana hasta los años cincuenta para arraigarse definitivamente en los sesenta. Por ejemplo, hacia finales de los cincuenta y principios de los sesenta se “[...] arraigan de forma definitiva a orillas del Plata las propuestas de la novela ‘dura’ en particular la vertiente ‘negra’ de sexo y sadismo cultivada por autores como Mike Spillance, Peter Cheyney y el británico James Hadley Chase” (Lafforgue y Rivera: 2011: 164) Y los textos nacionales abandonarán progresivamente el estilo del policial clásico para introducirse en esta nueva corriente policial. Además, en Argentina los años sesenta será la época de oro de las grandes colecciones del policial duro que además de publicar en traducción al español a los más destacados escritores de esta vertiente. También incentivarán la producción nacional con el pago de aproximadamente ocho mil pesos por novela. Y colecciones como *El Séptimo Círculo*, que había promovido desde sus inicios

la novela enigma, comienzan a considerar y llevar a vías de hecho la publicación de autores de esta nueva corriente del policial como a James Handley Chase y a Ross McDonald.

Para Paco Ignacio Taibo II (2011) el cambio de la novela policial en español se da gracias a la novela negra norteamericana ya que: “La distancia entre la campiña inglesa y el barrio miserable cerca del Río de la Plata, se reduce cuando lo que hay que cruzar es el espacio entre Poinsonville o el Barrio Chino de San Francisco y las Ramblas barcelonesas o la colonia Roma de la ciudad de México” (203).

El desarrollo de la literatura policial durante los años sesenta conducirá inevitablemente hacia el neopolicial, como esencia y necesidad de expresión de una época marcada por las traiciones, las disidencias, las apuestas fallidas, los odios y venganzas. Después de la euforia triunfalista de la izquierda que alentó la revolución cubana, vino la desilusión, la frustración y la caída de los paradigmas que un día quisieron cambiar el destino de las sociedades capitalistas y travestirlas en socialistas. Es un momento más que interesante, provocador de las reflexiones que inevitablemente llevan a la reconsideración de los viejos modelos y se abren a una nueva era definida con el calificativo de posmoderna; para Francisca Noguero (2006), en esta época:

[...] se produce desde el punto de vista literario la revisión de las historias oficiales, el rechazo de los frescos narrativos y el recurso a la polifonía textual, estrategias con las que se intenta reflejar una realidad tan caótica como diversa. En el ámbito académico, la reivindicación de la cultura de masas en disciplinas como la sociología de la literatura y la semiótica conlleva el reconocimiento definitivo de los considerados hasta este momento géneros *menores* o *Trivialliteratur*, entre los que se incluye la narrativa policial. (párr. 12)

Por estos años se escriben algunas novelas en las que ya se aprecia un viraje hacia lo nacional. En México, Rafael Bernal escribe *El complot mongol* (1967), una novela que introduce una serie de características que vislumbran la tendencia que definitivamente desarrollará el policial iberoamericano a mediados de los años setenta. Destaca también en estos años sesenta la novela *Los carros vacíos* (1965) de Francisco García Pavón. Aunque en opinión de Vázquez Montalbán esta no es una novela policial porque la intriga y el interés policial quedan muy por debajo del interés de relatar las costumbres de un pueblo de la Mancha. Juicio sobre el que según Padura “[...] está gravitando, sin duda, el hecho de que una de las características de esta narrativa es su ambiente citadino –moderno– capaz de engendrar las múltiples contradicciones sociales que generan el crimen y la violencia [...]” (Padura: s/f: 38). Después de *Los carros vacíos* escribe otras novelas en esa misma década, como son: *Historias de Plinio* (1968), *El reinado de Witiza* (1968),

El rapto de las Sabinas (1969) y *Las hermanas coloradas* ganadora del premio Nadal en 1969. Saga que Leonardo Padura considera como “[...] la primera de una posible literatura policial española [...]” (39).

Por su parte en Argentina que, como ya hemos visto, es el principal cultor y promotor del género en América Latina sucede un tanto lo mismo. En su estudio *The Spanish American Detective Story* el investigador estadounidense Donald Yates apunta que la novela argentina alcanza gran auge en la década de 1940 y principios de la década del cincuenta para prácticamente desvanecerse después de 1954 donde según su opinión esta literatura había empezado a comercializarse y por ende a perder calidad, lo cual a su vez condujo al desinterés de los lectores y a la decadencia del género. Pero otros estudios sobre esa época evidencian una realidad diferente. Existe en Argentina, después de 1953 y durante toda la década de 1960 una gran producción de cuentos y novelas policiacas de calidad. Creaciones que muchas veces fueron incentivadas a través de concursos, revistas y otras iniciativas como es el caso del Premio Malinca responsable de que en 1960 se publicaran obras como *Los muchachos del lápiz* que “[...] da a conocer entonces como escritor a Anselmo Leoz, que revela singular talento para el género policial, no siendo uno de los méritos menores de su escritura la ambientación porteña de buen calado [...]” (Lafforgue y Rivera: 2011: 162) y que además introdujo en sus narraciones elementos de la escuela americana como el dinamismo, la violencia y el sadismo. Lafforgue y Rivera (2011) que para rebatir las afirmaciones de Yates realizan un minucioso estudio de la literatura policial de los años 60 en Argentina, señalan que este se equivoca del todo “[...] porque sus prejuicios estilistas le vedan entonces observar el fenómeno que se ha gestado bajo sus propios ojos” (167). Fenómeno que en futuros trabajos le hará reconocer que: “[...] la novela policial argentina tal vez se estuviese ‘poniendo al día’, ampliando los ‘límites del género’ o bien que se ‘humanizaba’ (167). A lo que estos escritores agregan que probablemente las vacilaciones del catedrático de la universidad de Michigan “[...] podrían explicarse porque el ‘cambio de guardia’ que tenía lugar entonces no mostraba todas sus aristas (167). Eso sucederá de manera irrefutable en la década del setenta del pasado siglo.

Es en la década de 1970 cuando la novela policiaca en español comienza su transformación definitiva. Siempre es necesaria la reunión de muchos elementos para que nazca un movimiento artístico y literario y se produzca una obra que trascienda como expresión de una época y una cultura. Lo que impulsa a los creadores en una determinada dirección y elección de las formas estéticas que han de llevar a su obra, no solo depende de los conocimientos adquiridos y la historia

cultural en que se han desenvuelto, sino de las condiciones político-económicas, sociales y culturales del país en cuestión. Realidades específicas, determinantes para alcanzar un cambio evolutivo. Es relevante el sistema político y el grado de censura o la libertad que se permita a los creadores. Y más relevantes aún las crisis económicas que degeneran en crisis sociales, con la problemática del desempleo, las drogas, el contrabando, el tráfico de influencias, el aumento de la criminalidad, la inseguridad ciudadana y el desencanto. La novela policial realista lleva implícita una respuesta a las condiciones sociales, políticas y culturales del país en que se desarrolla y, como vimos anteriormente en el ejemplo de Chandler, refleja de manera objetiva estas condiciones y sus implicaciones morales. Resulta así el vehículo para exponer las contradicciones entre los sistemas y el individuo. De ahí el grado de responsabilidad de los escritores al asumir el género si quieren ser consecuentes con el contexto. Por otro lado, los regímenes políticos permiten o censuran la creación artístico-literaria, en dependencia de sus intereses lo que, en la mayoría de los casos, induce a una lucha constante entre los dogmas y la realización artística.

España es un ejemplo muy claro de cómo se da el surgimiento y evolución de la novela policial y cómo las condiciones económico-político-sociales aceleran o retardan su nacimiento. Desde los inicios del siglo XX con las pérdidas de las últimas posesiones de ultramar —Cuba y Filipinas— la Península Ibérica se sume en una crisis económica que no es capaz de mitigar durante las primeras cuatro décadas, hasta entrar en el caos de la Guerra Civil y, por último, en la dictadura de Franco; por lo que:

Sin dudas la primera de las condiciones que faltaba para la creación de la novela policial española se encuentra en la propia realidad social y económica del país, que vive bajo una férrea dictadura política que deja poco espacio para la creatividad y la vida artística —circunstancia que afecta a todas las manifestaciones culturales españolas. Junto a eso está la condición económica española, definitivamente preindustrial, con relaciones casi feudales de tenencia de tierra, con mayor interés por la especulación que por la producción, y ya se sabe que la novela policial, desde sus mismos orígenes decimonónicos, es un producto de la sociedad industrial moderna, del racionalismo y de los avances científicos de la criminalística —condiciones que, como conjunto, no parecen probables en los tiempos más duros del franquismo. (Padura: s/f: 38)

Fue necesario que terminara la dictadura de Franco para que se desarrollara en España la novela policial en todo su esplendor. Puede decirse que, en períodos de dictadura, dado el control y la represión sobre la sociedad, se reduce en buena medida la criminalidad, por lo que no hay mucho que contar, o se silencian aquellos crímenes que se cometen, debido a la censura; pero no se trata principalmente de eso. Se trata de que cuando no se puede cuestionar el papel de los

órganos policiales, cuando el poder dicta las normas por las que debe regirse la creación, resulta casi imposible que se desarrolle un tipo de novela que se dedica a auscultar la sociedad y sus vicios.

Milan Kundera en su ensayo *El arte de la novela* detalla la incompatibilidad de la escritura con la realidad dentro de las sociedades cerradas, opinión válida para el caso de la novela negra española durante el gobierno franquista, para la novela policial latinoamericana durante sus tantas dictaduras, y para el caso del policial cubano, como se verá posteriormente. Para Kundera (1986):

La novela, en tanto que modelo de ese mundo, fundamentado en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas, es incompatible con el universo totalitario. Esta incompatibilidad es aún más profunda que la que separa a un disidente de un *apparatchik*, a un combatiente pro derechos humanos de un torturador, porque no es solamente política o moral, sino también ontológica. Esto quiere decir: el mundo basado sobre una única Verdad y el mundo ambiguo y relativo de la novela están modelados con una materia totalmente distinta. La Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el espíritu de la novela. (24)

Por lo general, la escasa narrativa policial que tiene lugar durante la dictadura de Franco acude a diferentes recursos para burlar la censura. Por ejemplo, *El inocente*, de Mario Lacruz, que se escribe en plena dictadura, ofrece una denuncia velada de la represión franquista usando un escenario ficticio. Por otro lado, Francisco García Pavón acude a la novela negra costumbrista para, apoyado en el paisaje y el lenguaje rural, además de en lo pintoresco de las costumbres españolas, denunciar de modo implícito las condiciones de vida durante la dictadura, e incluso indagar en delicadas historias de este período.

En los años de la transición de la dictadura de Franco a la democracia es cuando nacen las condiciones para el desarrollo y la proliferación de la nueva novela policial, dado que paulatinamente se van rescatando las libertades y a la desaparición de la censura sigue la urgencia por ventilar una problemática acallada por esta. Al mismo tiempo que, como en todo período de cambio, se agudizan la crisis políticas, económicas y sociales, que, como vimos anteriormente, son favorecedoras de la aparición del “género policiaco negro, que se distingue por su presentación de los ambientes urbanos donde prevalecen la violencia, el crimen y el miedo, su testimonio crítico de la sociedad y su denuncia de los abusos de la violencia del poder” (Colmeiro: 1994: 213).

El nacimiento propiamente dicho de la nueva novela policial española, y su desarrollo, puede ser fechado, por un consenso unánime, en 1974 —un año antes del fin de la dictadura franquista— con la aparición del detective gallego Pepe Carvalho, del escritor Manuel Vázquez Montalbán. Lo que comenzó como una apuesta en contra de la literatura que se producía en la

España de Franco, catalogada por el propio Vázquez Montalbán, como hermética, ocultista y culterana, condujo a la necesidad de una nueva forma de asumir la realidad, no solo literaria, sino social y política del país a través de los códigos que le ofrecía la novela policial. Leonardo Padura refiriéndose a este momento crucial para el policial español, y en específico a Vázquez Montalbán, afirma que: “La narrativa policial le ofrecía, además, la posibilidad de practicar una estética realista y con ella realizar la crónica de su tiempo” (Padura: s/f: 39).

Configurado el personaje del investigador, y con una serie de novelas iniciada con *Yo maté a Kennedy* (1970) “la mirada desencantada e irónica de Carvalho, casi omnipresente en la obra policíaca de Vázquez Montalbán ha venido a ser, desde entonces, una de las más agudas, burlescas y descarnadas observaciones de la España contemporánea realizada desde la altura de la ficción literaria” (100-101).

Con su serie Carvalho la literatura policial española se inicia en el policial posmoderno, en sus páginas:

[...] asistimos a una nueva mutación estética. El autor catalán recoge el bagaje cultural de la novela y el cine negro, pero cuestiona sus fundamentos, revela sus trucos y expone sus insuficiencias; y lo hace de manera típicamente posmoderna, usando y abusando simultáneamente de las convenciones genéricas y fórmulas narrativas en las que fundamenta su construcción novelesca. (Colmeiro: 2015: 24)

Nucleados alrededor de la colección *El club del crimen* y bajo la mirada atenta de Carlos Pascual, de la Editorial Sedmay, durante los dos años que durara el proyecto, se pudo constatar la posibilidad real de la existencia de una novela policial de raíces y esencias españolas. Asentada sobre la realidad inmediata los temas se hundían, hurgaban, en esta realidad convirtiéndose en un reflejo del estado de la sociedad española. En este sello editorial publican Juan Madrid, Fernando Martínez Laínez y P. García los que se abren a los ochenta consolidando la novela policial ibérica. Todos ellos engendran investigadores solitarios, la mayoría del tiempo desencantados, para describir el país profundo, el no develado. Se reiteran los mismos investigadores protagonistas en series que le dan continuidad no solo al personaje central, sino al espacio donde se mueven tanto delincuentes como persecutores. De tal manera que Juan Madrid es el padre del exboxeador Tony Romano y Martínez Laínez lo es del comisario Martín, que de personaje secundario en *Casa de trueque* asume el protagonismo en las novelas que le suceden. Pedro Casals se vale del Lic. Salinas mientras que P. García, contraviene las reglas del género al contar con un homosexual para sus investigaciones, quien, si en la realidad carece de la dureza externa de los detectives hasta entonces

heterosexuales, no lo es menos en cuanto al asumir los casos que se deslizan más o menos con los mismos derroteros, aunque haga énfasis en sus aventuras erótico-humorístico-criminales. Julio Gálvez, el periodista investigador, es creación de Jorge Martínez. Mientras Silver Kane —seudónimo de Francisco González Ledesma, para sus novelas populares— cede su espacio para que el autor, ya en plena madurez, asuma la novela policial y resulte, según criterio de la crítica especializada, una de las plumas más sólidas de la novela policial en España. Su policía Méndez protagoniza cuatro novelas. (Padura: s/f: 41)

Entre estos, los fundamentales, y aun después de ellos, aparecen otras plumas, y nuevos temas y nuevas miradas al mundo del crimen en la España de fin de siglo, y se abrirán y cerrarán nuevos clubes del crimen con el mismo entusiasmo y similar desencanto con que se abren y cierran las investigaciones policiales. En el criterio de Padura existe una intención participativa en esta novelística pues:

[...] la mayoría de sus autores, de un modo u otro —más oblicuo o más directo— se han lanzado a reflejar la crónica de la cotidianidad española de su tiempo, empleando para ello los enfoques de la violencia, la corrupción y el crimen, que tal vez permitan, como pocos otros, profundizar en las zonas más oscuras de una sociedad cualquiera. El pulso de la vida española durante 20 años tomado por Carvalho y Montalbán; la cara fea de la “movida” madrileña mostrada por Juan Madrid; la corrupción y la hipocresía como sistemas sociales tratados por Pérez Marinero; o la magnificación de la violencia ejecutada por Andreu Martín, bastarían para demostrar el aserto antes planteado. (Padura: s/f: 45)

Como colofón del planteamiento anterior puede citarse además la opinión de Yvan Lissorgues (2008) para quien cada una de estas novelas “[...] constituye una verdadera crónica de la España actual [...], un verdadero documento al cual podrán asomarse los investigadores de los años 3000” (párr. 27).

No puede hablarse, ni en su surgimiento ni en su desarrollo, de una vinculación estrecha entre la novela negra española y la escrita en Latinoamérica puesto que su auge se consigue en ambos lados del Atlántico a partir de los setenta, y el (re)surgimiento del género en Latinoamérica coincide también con el desarrollo del género en España; ambos en una confluencia de intereses y objetivos que le permiten su independencia estilística y que alcanza verdaderas obras maestras con la aparición del detective Héctor Belascoarán Shayne en 1976 en la novela *Días de combate*, de Paco Ignacio Taibo II, o en la originalidad de *Las muertas* (1977) del también mexicano Jorge Ibarguengoitia, que recrea los espectrales espacios mexicanos, pero que al ser basada en hechos

reales incluye el componente habitual del género policial latinoamericano de los años setenta, la cultura de masas, representada por el cine, la radio y el periodismo.

Taibo II pasa a ser, en nuestra opinión, el principal hacedor y promotor del género en México. Además de que su labor se extiende para facilitar la publicación en este país de obras de escritores no mexicanos que vuelcan su talento al neopolicial y promulgar la escritura del género en toda Latinoamérica. En los diez años que van desde 1976 a 1986, donde la novela policial latinoamericana alcanza su autenticación, este autor escribe cinco novelas policiacas: La ya mencionada *Días de combate*, en 1976; *Cosa fácil*, en 1977; *No habrá final feliz*, en 1981; *Algunas nubes*, en 1985 y *Sombra de la sombra*, en 1986. Según el propio autor, con estas novelas pretendió mostrar:

[...] que no hay subgéneros sino sublectores, etiquetadores que descalifican un libro a partir de categorías preestablecidas y obsoletas [...] que la novela policiaca es la buena forma que cobra la novela social en nuestros tiempos; [además pretendió] escribir una literatura que no girara en torno al hecho criminal, polarizador, creador de situaciones límites, que cotara una ciudad, una relación de corrupción y violencia generada desde el poder y el sistema hacia los ciudadanos; [y pretendió] narrar el paisaje de una ratonera urbana sin escape individual posible. (2011: 209)

Mientras que en Argentina —que siempre asumió lo policiaco con aires de renovación— *La loca y el relato del crimen* (1975), de Ricardo Piglia consigue gran notoriedad por el uso magistral de los elementos lingüísticos unidos a una trama de excelente complejidad. Además, autores destacados en el género, como Osvaldo Soriano y José Pablo Feinmann, entre otros, se lanzarán a escribir una narrativa policial inteligente e innovadora —aunque permeada por la novela negra norteamericana y el cine Hollywoodense— pero que queda truncada a mediados de esta década con el golpe de estado de 1976:

La diáspora de escritores, el asesinato de otros —Rodolfo Walsh, el maestro— y la desaparición del ambiente editorial y cultural propicio, desarticulaban una producción que en la década del 80 volvió a encauzar sus rumbos con un agregado importante: la denuncia social del terror vivido en el país durante más de un lustro. De este modo la novela policial argentina asumía la denuncia como uno de sus propósitos expresos. (Padura:1999: 44)

En este período de los ochenta, considerado como el fin de las utopías, la narrativa latinoamericana produjo una serie de textos que son reflejo de esta situación. Esta etapa que también se conoce como la del posboom, donde igualmente se incluye a los escritores de novelas policíacas, se destaca por su recelo hacia los discursos autoritarios, por lo que los autores buscan

refugio en la cotidianidad y se adentran en un discurso con preponderancia realista e histórica que en esta época ganará preeminencia en la narrativa policial en comparación con el discurso periodístico y cinematográfico de más auge en la década del 1970. Una novela policiaca con un recio discurso historiográfico es *Castigo divino* (1988) premio Dashiell Hammett otorgado en la Semana Negra de Gijón en 1990 y escrita por el nicaragüense Sergio Ramírez (1942), Premio Cervantes en el 2017. En *Castigo divino*, se narra la historia de Oliverio Castañeda, un joven guatemalteco, presunto culpable de un triple asesinato. La novela es escrita desde la perspectiva del juez Mariano Fiallos y esta tiene una estructura muy policiaca porque en efecto, existe un misterio en el triple asesinato, un presunto culpable y un “detective”, pero:

El hecho de que los sucesos históricos centroamericanos jueguen un papel determinante en la suerte del acusado, sumado a la ambientación de los hechos en Nicaragua, en 1993, y las relaciones del protagonista con figuras políticas como Ubico (dictador de Guatemala 1931-1944), Sandino y Somoza, señalan la función crucial del discurso historiográfico en la novela de Ramírez. (Ugaz: s/f: 6)

Todos los añadidos que va adquiriendo la novela policial latinoamericana e iberoamericana en general hacen de ella el fenómeno del neopolicial actual, que es en definitiva la novela social de nuestro tiempo, como bien apuntan Sánchez Zapatero y Martín Escriba quienes consideran que existen muchas razones para poder hacer actualmente ese tipo de afirmación:

[...] entre ellas, la denuncia implícita de la violencia, el compromiso con los menos poderosos o el carácter de crónica de un tiempo y un espacio concretos que conllevan las narraciones—, pero quizá la más determinante se el modo en que el género está trascendiendo sus propios límites y señas de identidad. (2011: 9)

En la década de los ochenta del siglo XX, comienza también un acercamiento entre los escritores del género policial de América Latina y España, que se estrecha no solo a través del flujo de publicaciones, sino con la posibilidad que ofrece la Semana Negra de Gijón —nacida en 1988—, reunión entre amigos que comparten el gusto estético por el género negro, ideas afines en el campo de la ideología y sus preferencias estéticas, a la vez que se sienten deudores de la novela realista norteamericana.

México y Argentina constituyen los focos fundamentales donde se asienta la mayor producción del policial, aunque todos los países tengan al menos unos o dos representantes donde sobresale Chile, con “Ramón Díaz Eterovic que se ha propuesto la creación de un *hard-boiled* chileno con su detective Heredia, hijo putativo de Phili Marlowe” (Padura: s/f: 58). Pero en general

en el siglo XX, en toda Latinoamérica, el género policial ha contado con la “[...] participación de escritores canónicos y reconocidos. Finalmente, las últimas expresiones del género constituyen complejos trabajos literarios en los que, las modalidades criminales representadas, se vinculan, problemática y simbólicamente, al estado de la sociedad y la cultura en América Latina” (Ugaz: s/f: 8).

Como acertadamente señala Taibo II (2011), para que la novela Iberoamérica no adquiriera su carta de naturalización, sino más bien construya su propio género nacional tuvo que enfrentar una triple batalla paralela:

La batalla por romper el absurdo prejuicio de la novela policiaca considerada como subgénero. La batalla por abandonar una novela policiaca imitativa y construir un género nacional, por lo tanto, una novela con valor universal. La batalla por encontrar el origen del crimen, la sutil relación entre los que disparan el gatillo y los que desde la altura del sistema hacen que ese gatillo esté en movimiento continuo. (211)

Gracias a su expansión y a las diferentes ópticas y disciplinas que ha acogido el género policial y gracias y a la recepción y aceptación del público y de la crítica, el hoy conocido como neopolicial en nuestros países goza de un “excelente estado de salud” como aseguran Sánchez y Martín. Además de haberse convertido en un tipo de literatura de crítica y denuncia, “Su carácter y tendencia social, la constante evolución de sus tramas, argumentos, personajes e historias y su escaso apego a las formas tradicionales está haciendo de él una verdadera máquina de general lectores” (Sánchez y Martín: 2011: 12).

Es así como tiene lugar el llamado regreso al realismo del policial iberoamericano, con la ruptura de las formas tradicionales que se da, según Rebolledo (2014) a través del “[...] replanteamiento de formas que fueron creadas para criticar o cuestionar otras formas económicas y sociales” (220). Y es que, si lo escritores del policial realista iberoamericano querían realmente captar y representar la realidad de su tiempo, “[...] la experiencia del neoliberalismo y sus contradicciones internas, sus (nuevas) estructuras económicas, sociales y de clase, y de este modo ser realmente un elemento de reflexión y disrupción, deb[ían] desfamiliarizar las estructuras literarias heredadas del pasado” (220). Al tiempo que han de hacerlo desde sus realidades y perspectivas individuales, porque “[...] sus ideas, sus reacciones, su manera de ver los problemas variarán y así serán diversos los tonos de las narraciones que salgan de sus plumas” (Castañar: 2005: 56). Esto es el enfoque o punto de vista que, según Viñó (2013), está estrechamente relacionado con el concepto de forma de representación de la realidad, y que son en definitiva los

que producen los valores estéticos novelísticos (79) que, a pesar de sus ideas afines, cambiarán según la experiencia y el lugar. Pues, como por su parte argumenta Lissorgues (2001), “[...] tratándose de la estética de la representación de la problemática realidad social y humana de la época, la percepción y la visión de esta misma realidad interviene necesariamente en la concepción de la obra artística” (54). Es así como la comprensión y la comunicación de lo real se abre y se transforma en diversas dimensiones y el realismo pasa a entenderse en estos casos como una búsqueda y no como una propuesta unidireccional (Rebolledo 2014: 217).

Al final de experimentos, disonancias, desencuentros y encontronazos, dictaduras de izquierda y derecha, asesinatos y desapariciones, la literatura policial iberoamericana ha encontrado el camino hacia los nuevos realismos y hacia su consolidación en los últimos años, y ha logrado, como bien dice Padura (1999), su carta de ciudadanía. Además “[...] ha sabido conservar lo que es, sin duda, su más sólida y moderna característica: el gusto por contar una historia de principio a fin y tratar, [...] que la verosimilitud y la participación social sigan siendo componentes de la literatura” (45).

IV LITERATURA POLICIAL EN CUBA ANTES DE 1959

4.1. LOS INICIOS DE LA LITERATURA POLICIAL EN CUBA

La literatura policial en Cuba ha tenido un origen difuso y fijado a intereses ideológicos. Algunos especialistas han puesto de manifiesto una intencionalidad que asume aspectos de interés que sobrepasan lo literario, y en ese afán obviaron por años el texto que se reconoce hasta ahora por la crítica como iniciador del género en Cuba: *Fantoches*, así como otros textos de mayor o menor calidad literaria que ni siquiera han sido evaluados, dentro del país, como antecedentes del género en la isla.

Fantoches, novela colectiva publicada en la revista *Social* en el año 1926, tuvo que esperar décadas para que fuera considerada como iniciadora de la literatura policial cubana. Reinó antes otro texto, publicado varios años después, ya en la llamada narrativa de la Revolución: *Enigma para un domingo*, del escritor Ignacio Cárdenas Acuña, editada en 1971 y que, por muchos años fue el texto esgrimido sobre *Fantoches* como iniciador de lo policial en Cuba. Esto se debió, entre otras cosas, a que, tanto dentro como fuera de la isla, existía y existe el criterio *cuasi* unánime de investigadores y ensayistas del género de que el policial tuvo escasa trascendencia en Cuba antes de 1971. Por ejemplo, para Luis Rogelio Noguerras, escritor y crítico del género, los exiguos relatos policiales existentes en Cuba antes de 1959 seguían el modelo del *hard-boiled* americano y su autoría era generalmente camuflada con el seudónimo (Noguera: 1982: 41). Otro cubano, crítico y escritor del género, Luis Adrián Betancourt (2021), comentando sobre la narrativa detectivesca en Cuba asegura que:

[...] antes de que en enero de 1959 el jefe guerrillero Fidel Castro llegara al poder y comenzara un proceso de profundos cambios en la sociedad, el acceso a la cultura en general y al género literario en particular había sido muy limitado. Apenas circulaban unas pocas traducciones del *hard-boiled* estadounidense y novelitas sobre supuestos casos del FBI y otras historias tontas que llenaban los estancillos y las librerías en forma de *bolsilibros*. En los comics, un célebre detective de quijada cuadrada, Dick Tracy, se hacía costumbre. Y la radio, que tenía tradición de emitir radioseries y había hecho época con *Héroes de la justicia*, también tenía una factura foránea. (párr.1)

Esta opinión es secundada más allá de las fronteras cubanas en un estudio realizado por Amelia S. Simpson, *Detective Fiction from Latin American* (1990), donde asevera que no hubo desarrollo del policial en Cuba antes de 1959, más que las obras traducidas de Europa y los Estados Unidos y que, como en muchos países de América Latina, el género fue importado y de muy escasa producción (97). O por Rosa Sarabia (2011) que sostiene un criterio similar al de Simpson cuando

en su artículo “Novela negra y revolución cubana” aludiendo al policial cubano escribe: “De la casi inexistente producción nacional antes de la revolución” (106).

En realidad, la historia del policial en Cuba antes de 1959 no difiere de la del resto de los países de habla hispana en la primera mitad del siglo XX porque, como en estos, fue en un principio un género más importado que vernáculo, más consumido que producido, pero además sucede que luego del triunfo de la revolución de 1959 se ignoran, por muchos años, las primeras expresiones cubanas de este género por considerarlas endebles señales de lo policíaco y principalmente por ser un producto importado de los Estados Unidos. Asimismo, una vez “Erigida la Revolución en obra de arte total, no queda espacio para un arte asociado a la mentalidad burguesa [...]” (Díaz: 2014: 133). De este modo no solo no se produce o se publica más el policial que existía en Cuba antes del 1959, sino que tampoco se menciona o se estudia. Este género es retomado en Cuba a partir de 1970 solo “[...] como molde genérico para el realismo socialista [...]” (172) y como “[...] mecanismo de control social y de prevención que actúa como regulador del comportamiento” (Uxó: 2021: 5) y que tienen en última instancia una función didáctica.

Las políticas culturales que progresivamente fue estableciendo el gobierno, de alguna manera coadyuvan a que la crítica no se interese por esas obras anteriores y, por consiguiente, no se incluyan al momento de hablar del surgimiento de la literatura policial en Cuba. Por ejemplo, Lino Novás Calvo será desplazado, por muchos años, en su condición de precursor de la literatura policial cubana por Ignacio Cárdenas Acuña, muy probablemente, porque su policial, a pesar de sus características vernáculas, es muy apegado al estilo del *hard-boiled* norteamericano, además de que su producción posterior a 1960 “[...] se caracteriza a primera vista por [un] anticomunismo militante” (Rodríguez-Luis: 1975: 288), motivo suficiente para quedar excluido del escenario editorial de la isla, porque “En Cuba lo que se lee y lo que no se lee tiene como fundamento la existencia del Estado como único propietario de bienes públicos” (Rojas: 2009: 9). Por lo que no será hasta la década de 1990, cuando el gobierno cede un poco a sus restricciones, —ya que la ideología aplicada al proceso editorial “[...] no siempre ha sido igual de rígida ni ha limitado la circulación de ideas con la misma severidad” (11)— que sea aprovechada esta coyuntura por Fernández Pequeño para reivindicar la obra policial de Novás Calvo y su papel de precursor de esta literatura en Cuba, al hacer, en 1995, una recopilación de sus ocho relatos policiales publicados en la revista *Bohemia* entre los años 1949 y 1952 y compilados en un libro que lleva por título *8 narraciones policiales*, declarado que ha llegado el momento de “[...] abrirle a Lino Novás Calvo

su espacio entre los cultores del género policial en América Latina, y para colocar sus cuentos criminales en el escalón más alto que haya conseguido el cuento policial en Cuba hasta hoy” (1995: 28).

En contradicción con las opiniones que desestiman la existencia del género en Cuba antes de 1959, existe un estudio realizado por Stephen Wilkinson, *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*, que considera que la crítica ha ignorado que en la isla hubo un desarrollo significativo del género policial en la primera mitad del siglo XX. Según Wilkinson (2000), si solo se tiene en cuenta la literatura impresa, es justo decir que el género no fue cultivado en buena medida, pero si se considera la producción radial y fílmica, este desarrollo adquiere una connotación diferente (84). Para este autor:

[...] it is simply not true that the detective genre was virtually uncultivated in Cuba or that it merely imitated foreign versions before the Revolution. Although Cuban detective fiction was to enjoy a relative boom after the 1959, it was not without its pre-revolutionary antecedents. [...] However, it is undeniable that in 1959, there was a ready demand for detective literature in the island so that the revolutionary boom in the genre that was to follow already had a base readership upon which to build. It is also clear that early authors produced a fiction that spoke to the Cuban reader of their times with much more relevance than has been recognised. (114)

Si hablamos de literatura impresa, que es en última instancia, el policial que nos ocupa en este trabajo, antes de pasar a otras manifestaciones del policial en Cuba referidas por Wilkinson en su estudio, ha de aludirse a la que consideramos como primera manifestación impresa del policial cubano, no mencionada en la investigación de este autor, ni en ninguna otra investigación precedente.

No obstante, la importancia y la connotación literaria e historiográfica que, en los últimos tiempos, se le ha dado a *Fantoches*, ha de señalarse que indagando en la historia de la literatura cubana podemos descubrir otra novela de ciertos cauces policíacos que antecede a *Fantoches*, esto gracias al loable trabajo de investigación de Cira Romero⁷, quien lograra proyectar y ejecutar la publicación de cuatro novelas colectivas dadas casi por perdidas, dos de ellas decimonónicas y las otras escritas ya en pleno siglo XX. Entre esas creaciones colectivas aparece *Una historia sangrienta*, publicada en 1903 e ignorada por la totalidad de los especialistas del género policial.

⁷ Cira Romero Rodríguez es una intelectual cubana, oriunda de la ciudad de Santa Clara, que se ha dedicado a investigar y a escribir sobre algunas figuras, temas y obras relevantes de la literatura cubana.

Una historia sangrienta, que fuera publicada en *El Fígaro* (La Habana, 1885-1943), es un texto folletinesco, muy acorde con lo que se escribía en esa época, lleno de inverosimilitudes, de trucos y de apelaciones a lo extraordinario. Fue escrito colectivamente con muchos altibajos, con defectos estructurales, con falta de verosimilitud en varios pasajes, pero que se debe mencionar en este epígrafe que versa sobre los inicios de la literatura policial en Cuba, porque esta novela ofrece una interesante lectura para los estudiosos de la novela policial cubana, por acopiar algunas características propias del género que quedaron fijadas desde Poe hasta nuestros días: el hecho criminal, la indagación, y la develación del criminal. Aunque como folletín, pone especial énfasis en lo extraño, lo escabroso, lo misterioso (Martin: 2006: 162). Además de que “[...] presenta una visión del mundo como eterno y perenne conflicto entre las fuerzas del bien y del mal, fuerzas que encarnan personajes abstractos y paradigmáticos” (162).

Esta obra, escrita en los albores del siglo pasado, en plena ocupación norteamericana, está compuesta por diez capítulos y algunos de los autores de los mismos, constituyen importantes figuras de la literatura cubana: Manuel Márquez Sterling (Capítulo I: La montaña negra); Alfredo Martín Morales (Capítulo II: A la luz del día); Álvaro de la Iglesia (Capítulo III: La casa misteriosa); Aniceto Valdivia (Capítulo IV: As you please); Manuel Murphy, seudónimo de José M. Fuentecilla (Capítulo V: La muerte misteriosa); Miguel de Carrión (Capítulo VI: Auxilio inesperado); Ramón Meza (Capítulo VII: Por el abismo); Martín Morúa Delgado (Capítulo VIII: Nietos de su abuelo); Atanasio Rivero (Capítulo IX: Donde se desenredan algunos enredos); Los hermanos Zemgano⁸ (Capítulo X: Que es el último de esta historia).

Una historia sangrienta narra la rocambolesca investigación de un crimen ocurrido en una misteriosa casa. El narrador, múltiple y descentralizado, va ofreciendo información al lector en cada capítulo. Son diez capítulos donde se ven aparecer y desaparecer personajes y en los que la sospecha del crimen de una joven señorita se concentrará en los dos personajes principales: “el bizco” y su hermana, ambas víctimas de urgencias amorosas, de abandonos, de intrigas y desamores que serán develados en el transcurso de la historia, para darle a la narración ese toque sentimental que también caracteriza al folletín de esos años.

⁸ No se pudo identificar al autor o los autores de este capítulo, ni datos que permitieran hacer un perfil de quién o quiénes pudieran haber firmado con este seudónimo literario (Romero: 2009: 339).

El capítulo IV: *As you please*, escrito por Aniceto Valdivia —una especie de recapitulación de la narración, propio de un medio de prensa que pretende reenganchar con la trama a los lectores— sienta pautas para incluir a esta novela dentro del género policiaco, por ejemplo:

El lector se pregunta, arrastrado por la pesadilla: ¿Quién es ese Bizco? ¿Y esta Infanticida? ¿Qué viene a hacer la Religiosa? ¿Quién disparó el tiro, si el Bizco, presunto autor, estaba en la calle frente a frente de la monstruosa hermana? Y la apuñalada, ¿a qué responde? (Romero: 2009: 306)

Como vemos, en este fragmento se recapitulan las preguntas que conforman el misterio de la novela. Existe un asesinato por descubrir, es decir, el típico enigma, y aunque la narración es accidentada y por momentos fragmentaria, el hilo narrativo está en función de encontrar respuestas a esas preguntas.

No obstante, en el mismo capítulo su autor, refiriéndose a las interrogantes del fragmento anterior, inserta esta novela en el género de aventura, al argumentar que:

Los que tal preguntan, llevan la buena fe hasta las fronteras de la sencillez. Sabido es que en toda novela de aventuras se amontonan los enigmas como torres para asombrar, aterrar y obsesionar en las primeras páginas, llevar la curiosidad y el terror a mediados del libro y acabar la ficción en el más inocente y explicable de los desenlaces. (Romero: 2009: 306)

Sin embargo, lo anterior no ofrece contradicción con nuestra intención de colocar a esta novela entre las novelas policíacas cubanas de la primera mitad del siglo XX, ya que la novela policíaca pertenece:

[...] al vasto dominio de la novela de aventuras. Una novela policíaca incluye a personajes a los cuales les ocurren “aventuras”, y encadena peripecias, cambios de situación, “golpes de teatro”, etc. Pero [...] la novela policíaca cuenta con una realidad cuyos lineamientos y sucesiones dan lugar a anticipaciones previsibles [...]. (Boltanski: 2016: 26)

Esta situación se da claramente en *Una historia sangrienta*, donde existe un encadenamiento de sucesos reales y posibles que permiten al lector anticiparse y conjeturar sobre la resolución del enigma. Además, las novelas policíacas que en esta época se escribieron en América Latina estaban todas muy influenciadas por lo que a esos países llegaba procedente de los magazines ingleses y norteamericanos, en cuyas historias “[...] se mezclaban la pura novela de aventuras y la intriga policial con la idea de los héroes superdotados (herederos de Rocambole y Fantomas) y no pocos ramalazos de seudocientificismo finisecular (Lafforgue y Rivera: 2011: 151).

Siguiendo un orden cronológico después de *Una historia sangrienta* y antes de *Fantoches* tuvo lugar otra manifestación del género que, aunque no impresa, vale la pena mencionar en este trabajo por su trascendencia. Se trata de una película silente titulada *La hija del policía* o *En poder de los ñáñigos*, escrita y dirigida en 1917 por Enrique Díaz Quezada, considerado el promotor del Séptimo Arte en Cuba, que tuviera sus más remotos inicios en 1898 con el primer filme dirigido por un cubano, *El brujo desaparecido* realizado por José E. Casasús, en el que también colaborara Díaz Quezada, quien fue asimismo el responsable de fundar en 1905 la *Moving Picture Company*, y en 1910, el primer estudio cinematográfico de Cuba.

El creador y director del primer filme de detectives cubano, *La hija del policía* o *En poder de los ñáñigos* (1917), comenzará su labor de cineasta ofreciendo noticias locales rodadas a través de un noticiario que llevaba el nombre de *Cuba al día*, al que después se unirán algunos cortos documentales y otros filmes de ficción en los que también incursionó con mucho éxito durante este periodo del cine silente. Además de su trabajo con la noticia y de su vasta proyección documental al momento de su prematura muerte (1923), Enrique Díaz contaba con 17 películas de ficción, entre las que se incluye la mencionada película de corte policiaco. Y aunque no quedan vestigios de ese filme, porque toda la producción de este director fue destruida por un incendio en 1923 –quedando solo a salvo su primer cortometraje documental *El parque de Palatino*– los títulos de los principales cuadros de *La hija del policía* o *En poder de los ñáñigos* muestran el desarrollo argumental de este:

La Policía Secreta; Un aviso en la Secretaría de Gobernación; El Grupo de Guardia; El hogar del policía; Una empresa peligrosa; El Café de los Ñáñigos; Rara manera de empezar una amistad; La promesa de afiliación; El nuevo Ecobio; El juramento; La policía de Marianao; En Pogolotti; La sorpresa; Cuerandaria Guarandaria Gueremí; Al amigo como amigo, al enemigo como enemigo; Los ñáñigos al acecho; La hija del policía; El crimen; Secuestrada; Inútil pesquisa; Un amigo en la desgracia; Yo velaré por ti; En casa de la bruja; En Guanabacoa; Rescatada; Ñáñigos y policías; Otra vez perdida; Dos periodistas que se divierten; Un auxilio oportuno; Sagacidad de Federico Gibert; El teléfono de larga distancia; Copados; El premio; Acebal en la Policía Secreta. (Castillo: 2017: párr. 1)

En resumen, este filme narra la historia de un policía que logra infiltrarse en la sociedad secreta afrocubana Abakuá, y luego de arrestar a casi todos sus miembros, el pequeño grupo que logra escapar secuestra a su hija, a partir de lo cual la trama se concentrará en lograr su rescate.

En esta película, al igual que en *Fantoches*, el tema de las sociedades religiosas secretas cubano-africanas cobra notoriedad en la historia y se mezcla con la trama policial. Esta anáfora de lo afrocubano en el género pudiera, en nuestra opinión, responder a dos razones.

La primera es que el Ñañiguismo y sus rituales secretos atraían el interés de la sociedad de esa época. Mucho más que a los criollos cubanos —acostumbrados a convivir con esa realidad— a los inmigrantes españoles recién llegados —que por aquel entonces eran muchos—, este tipo de prácticas les resultaban además de insólitas, perniciosas. En ese sentido, usar un tema que, en última instancia, además de atemorizar fascinaba, para capturar la atención de los consumidores del género, era un recurso legítimo y efectivo.

Por otro lado, la segunda razón de esta incidencia de lo afrocubano en el género policial es el uso de una realidad que permita el enigma y la presunción, ya que este género “recurre a cierto número de presunciones concernientes a la realidad [...] y el enigma no puede destacarse si no ante el fondo de cierta realidad estabilizada” (Boltanski: 2016: 23).

En los comentarios que Stephen Wilkinson (2000), hace sobre este filme destaca que, el tema afrocubano tenía significativa trascendencia social y política a principios del siglo XX, y en su estudio establece que en Cuba existía un rechazo a la sociedad cubana de color, acrecentado por la intervención americana que había importado el segregacionismo, y por la visión racial y estereotipada entre los españoles residentes en la isla que además recelaban de esas prácticas religiosas. Especialmente esto último contribuyó a la creación de un mito popular sobre estas sociedades secretas atribuyéndoles una siniestra reputación acrecentada por la prensa (95):

[...] when *La hija del policía* was made, there was already a climate of suspicion and fear of the Abakuá cult prevalent in white Cuban society, and the film itself was both a cause and effect of this. In this respect, in common with much detective fiction of the time, and the Sherlock Holmes stories in particular, the film shares a fascination with the racial, exotic and possibly supernatural as the source of evil. (89)

A lo anterior hay que agregar lo mencionado preliminarmente, el hecho de que su director, Enrique Díaz Quezada, se iniciara como director cinematográfico en la noticia y en el documental, que era en sí donde radicaba su principal afición. Además este director “[...] tuvo luces suficientes para comprender la avidez de temas nacionales” (Rio: 2002: párr. 3) que había en Cuba por aquel entonces y muchos de sus cortos y largometrajes de ficción se concentraron en arquetipos de interés público y de sesgo histórico, como por ejemplo: *Manuel García o el Rey de los campos en Cuba* (1913), *El capitán mambí* (1914), *La manigua o La mujer cubana* (1915), *El rescate del*

brigadier Sanguily (1917) y otros tantos filmes que sucedieron a estos, entre los que se encuentra *La hija del policía* o *En poder de los ñañigos* (1917) en el que la trama detectivesca esta entrelazada con este tema de incumbencia popular. Por tanto, esta mixtura sucede exprofeso y tiene tanto la intención de atraer, como la de crear una crónica de su tiempo, porque invariablemente, en toda su producción fílmica, Díaz Quesada insertó, de alguna manera, un asunto histórico o un tema nacional relevante.

En este sentido, el policial cubano, a pesar de copiar el modelo angloamericano, como sucedió en el resto de Latinoamérica, incorporó un aspecto muy autóctono al representar los problemas socioculturales de la época.

Por su parte *Fantoches* —que en lo concerniente a la producción del género policial cubano seguiría cronológicamente a *La hija del policía*— es un policiaco de vanguardia, creado como en el caso de *Una historia sangrienta* por un singular grupo, pléyade heterogénea de escritores que descollarían en la etapa republicana. Aunque tradicionalmente suelen circunscribirse los movimientos de vanguardia a la *Revista de Avance*, la revista *Social*, fundada una década antes, es iniciadora de este movimiento en el país. Una muestra de ello es la gestación y concreción de un proyecto de escritura como *Fantoches* que es un puzzle narrativo, abierto, plural en lo autoral y sin un centro argumental sólido, además de paródico y autoparódico. Esta escritura resultará un hito insular.

Sobre la novela *Fantoches* (1926), a la que nos dedicaremos más detalladamente en el próximo epígrafe por su importancia en la historia de la literatura policial cubana, hay que decir que no solo es una novela policial, sino que además es expresión de un período. Sus creadores tuvieron como objetivo denunciar la injusticia del sistema y su corrupción, así como la banalidad, la falsedad, la ausencia de patriotismo de la Cuba de su tiempo. Al igual que en la tetralogía de Padura, en *Fantoches* la historia detectivesca transcurre en escena, mientras se suceden en prosenio las historias que describen la realidad de una época, los temas que caracterizan una cultura y una sociedad, acentuados por la escenografía de la ciudad. Otra vez La Habana, como tantas veces en la literatura cubana, es el escenario donde se enmarañan y dilucidan las historias, y a su vez la hacedora de los personajes y los ambientes donde se registran los sucesos porque:

[...] La Habana, por desgracia es así, tal como es, pésele a quien le pese. No es posible arrancarle su condición de puerto, su situación de encrucijada, su cosmopolitismo, su inmigración viciosa, sus recovecos propios, su mezcla de razas, su sol de fuego, todo ese enmarañamiento diabólico, de factores y circunstancias que es aquí, entre nosotros, el tablero en que se desarrollan el tenebroso

juego de amor y de odio⁹. (Loveira, Martínez, Lamar, Mañach, Ibarzábal, Hernández, ... Roig: 2011: 68)

Contemporáneas a la revista *Social* —donde se publicara *Fantoches*— existieron otras revistas que también incluyeron entre sus publicaciones narraciones policiales, principalmente foráneas. Cuba, al igual que otros países de América Latina, alternaba entre su producción nacional la producción extranjera, muestra esto de que existía dentro de la población cubana un gusto y una demanda del género detectivesco. *Fantomas*, *Detective mundial*, y *Sombras y fantomas*, datan de los años veinte y treinta del pasado siglo. Y aunque de las revistas *Fantomas* y *Sombras y fantomas*, no existen copias en la Biblioteca Nacional de Cuba, puede aducirse su contenido gracias a las referencias que otros periodistas o escritores como Héctor Poveda (1890) o Imeldo Álvarez (1928) hacen sobre estas.¹⁰

En relación con *Detective Mundial* Wilkinson (2000) apunta que:

A glance at the contents of a typical issue of *Detective mundial* reveals the editor's propensity to merge fact and fiction. For example, the first issue (April 4, 1931) contains seven articles, of which four appear to be based on facts and the other three are short stories. The true-life articles are: 'El crimen de Boca Griego' by Antonio D'Torra, about a real murder in Playa de Guanabo near Havana; a lurid explanation of how the electric chair works; an historical story of a real murder in Spain, and profiles of the local police chiefs in Matanzas and Santo Domingo. The short stories are all foreign: *Tumba de secretos*, by Jean Rogers is set in London; *Su obsesión*, also by Jean Rogers, is set in Paris, and *El Robo de 100 mil pesos*, by Andrew Benson, is about a US train hold-up. Unfortunately, the magazine only ran to six issues and the reason for its demise is unknown. Whether the contributors' names are real or pseudonyms is also not known. (108)

Por su parte, desde el comienzo de la década de 1930 *Carteles* y *Bohemia*, las dos revistas cubanas de mayor circulación “[...] incluían en cada número versiones al español de cuentos policiales de autores extranjeros, una práctica que se mantuvo regularmente hasta inicio de los sesenta” (Espinosa: 2004: 215). Entre los autores publicados figuraban los nombres de: “[...] Ellery Queen, Dorothy L. Sayers, Pierre Boileau, Cornell Woolrich, Eric Ambler, John Dickson Car, Margaret Allingham, Roy Vickers, Stanley Ellin, Oliver Sachan y Stuart Palmer (216).

⁹ Escrito por Rubén Martínez Villena, en el capítulo VIII de *Fantoches*.

¹⁰ Poveda escribe sobre la revista *Fantomas* en un artículo publicado en 1927 en la *Revista de Avance* (1927: 20-23), y Álvarez comentará sobre la revista *Fantomas y sombras* en la introducción a su libro, *Narraciones policiales. Antología*, publicado en 1993 por la editorial Capitán San Luis. En ambos casos se hace alusión a estas revistas como dedicadas a la publicación de historias policiales.

Asimismo, en *Carteles* aparecería en el año 1931, “Apología de la novela policiaca”, un artículo de Alejo Carpentier, que “[...] ya teorizaba sobre el género cuando su obra personal había girado solo en torno a la poesía y se encontraba en el proceso de acometer su primera experiencia narrativa” (Esteban: 2018: 59). En este escrito rastrea los “antecedentes ilustres” de la novela policiaca y discurre acerca de la “superioridad filosófica del criminal sobre el detective”. Además, manifiesta su preferencia por este género y su desacuerdo con aquellos que intentan arrogarle una condición literaria inferior al afirmar no tener inconvenientes en expresar que siente un “[...] gran respeto por un Gastón Leroux o un Conan Doyle y que [sitúa] muy alto en [su] estimación libros tan perfectamente logrados como *El misterio del cuarto amarillo* o *El perro de Baskerville*” (2011: 50), y en creer que “[...] muy pocos maestros de la literatura contemporánea serían capaces de escribir una buena novela policiaca, y que este género es uno de los más difíciles de cultivar que existan en el mundo” (50).

La afición intelectual y el gusto popular cubano por las historias detectivescas antes de 1959 se hace evidente a través de declaraciones críticas como esta de Alejo Carpentier, o a través de la publicación de narraciones policiacas en las revistas de la época, así como en las manifestaciones que de este género tuvieron lugar en la radio, en el cine y en la televisión de la Isla.

En los años treinta, al tiempo que tienen lugar estas publicaciones periódicas de lo policial, aparece una serie radial que se origina en la ciudad de Santiago de Cuba en 1934 y que cobra gran notoriedad en toda la isla a finales de esta década, pero cuyos personajes y escenarios no guardan relación con la ciudad de Santiago de Cuba ni con ninguna otra ciudad de la isla. Sus argumentos tienen lugar en ciudades como París, Los Ángeles o Nueva York y su protagonista es de origen asiático: el detective chino Chan Li Po. Esta serie radial creada por Félix B. Cagnet (1892), es una parodia de la serie cinematográfica norteamericana *Charlie Chan*. Su protagonista viene a ser una especie de mixtura entre el Mr. Chan americano y el Sherlock Holmes inglés, pues su creador, “aunque nunca olvidó las narraciones orales escuchadas en su niñez a los ancianos-juglares, [...] se nutrió también del folletín literario europeo, de las series radiales y de la historieta impresa norteamericanas” (Cue: 2019: s/p).

Como hemos apuntado, *Las aventuras de Chan Li Po* comienzan a transmitirse primeramente en Oriente, en Santiago de Cuba, de donde es oriundo su creador Félix Benjamín Cagnet Salomón –Félix B. Cagnet– quien fuera escritor, periodista, poeta, actor y compositor

además del precursor de la literatura radial en Cuba al igual que de los *surveys* radiales, por ser de los primeros en llevar a cabo una investigación entre los oyentes de sus programas, información que aprovechaba para escribir y adaptar cada capítulo a los gustos y a las expectativas de la audiencia.

Esta serie detectivesca de Chan Li Po será transmitida por primera vez a principios de los años 1930, en la CMKD del Palacio de la Torre, creando al tiempo que su personaje principal – Chan Li Po, interpretado por Aníbal de Mar– el primer narrador dentro de un programa radial, en la voz de Matías Vegas, en Santiago y más tarde de Marcelo Agudo, en la Habana.

En 1937 se estrenará esta serie en La Habana y pasará a ser el espectáculo radial de mayor audiencia en toda la isla. Se dice que a la hora de su transmisión las calles de Cuba quedaban desiertas y “En La Habana, los cines tuvieron que poner amplificadores en las salas para que el público asistente oyera el episodio, y terminado éste, dar comienzo la función” (López: 2001: 409). Su popularidad, entre otras cosas, estaba dada a que su trama dependía más del terror que del misterio y de que cada episodio terminaba con un suspenso muy bien montado. Además del elemento de humor que aportaba la interpretación del personaje principal, con un acento y una representación muy caricaturescos.

Contribuyeron también a su popularidad las innovaciones que Gagnet incluye es su creación, las cuales tuvieron gran repercusión en la audiencia, pero además en el modo de concebir las series y telenovelas radiales que a partir de ese momento se crearían en Cuba y en toda América, pues esta serie introdujo:

- a. El espectáculo de continuidad seriado.
- b. El género detectivesco.
- c. El suspenso.
- d. El falso suspenso.
- e. El narrador.
- f. La no desaparición definitiva de un personaje negativo si este le agradaba al oyente. (López: 2001: 504)

Las aventuras de Chan Li Po representaron un logro nacional no solo por la popularidad que tuvieron en la isla, sino también porque se exportaron con mucho éxito a otros países como México, Venezuela y Argentina, grandes consumidores del género policial en los años treinta.

Además, este programa radial inspiró la película policial: *La serpiente roja* (1937)¹¹, dirigida por Ernesto Caparrós, cuyo guion fuera escrito también por Cagnet. Este fue a su vez el primer largometraje sonoro hecho en Cuba, pero que al igual que la serie que lo inspirara, no tiene lugar en la isla, sino en Londres, a pesar de haber sido filmada en La Habana.

Luego, en 1949, se estrenará un cortometraje policial titulado *El diablo fugitivo* o *La ley contra el crimen*, seguido en 1950 por el largometraje policial *Siete muertes a plazo fijo*. Al tiempo que se publicarán paulatinamente en la revista *Bohemia* ente 1948 y 1952 ocho cuentos policiales escritos por Lino Novás Calvo. En 1955, López-Nussa escribirá *El ojo de vidrio* y en 1957, *El asesino de la rosa*.

A finales de la década de 1950, la televisión cubana también incorporará el género detectivesco en su programación, aunque de producción extranjera, e incluirá programas que gozarán asimismo de amplia popularidad como *Alfred Hitchcock presents* y *Mike Hammer detective* (Pérez Jr. Citado en Uxó: 2021: 167).

En síntesis, antes de que se produjera el gran apogeo del policial en Cuba a partir de la década de los setenta del siglo pasado, existieron una serie de antecedentes nacionales excluidos hasta hace muy poco de la historia del policial cubano. Estas manifestaciones que tuvieron lugar indistintamente en revistas a modo de textos folletinescos, novelas colectivas, o relatos breves; en series radiales; en películas silentes o sonoras, parodiaron el modelo foráneo, pero a su vez incorporaron elementos de lo nacional y en muchos casos denunciaron entre líneas incómodas situación sociales y políticas. A esta producción nacional han de sumarse las traducciones extranjeras que se publicaban en revistas de la época, o se distribuían en toda la Isla a través de estancillos y librerías y los programas de detectives también de producción foránea transmitidos por la televisión cubana a finales de la década de los cincuenta del pasado siglo. Hubo ciertamente actividad en lo referente al género policial y no es posible ignorar esa realidad anterior a 1959.

En relación con la escritura del policial en particular, hubo varios autores reconocidos que incursionaron en el género con mayor o menor calidad artística, con mayor o menor éxito

¹¹ La película fue titulada *La serpiente roja* por una de las aventuras de Chan Li Po. El actor que encarna el personaje cinematográfico es el mismo actor de la serie radial: Aníbal de Mar. Su argumento tiene como base el fallecimiento de Lord Rushell, padre de Miss Rushell, quien contrata los servicios de Chan Li Po para resolver los misterios que cercan la sospechosa muerte de su padre. Actualmente pueden encontrarse en YouTube los fragmentos que se conservan de esta película (Aguilar: s/f- Video).

comercial. Entre ellos están aquellos que a inicios del siglo XX escribieran colectivamente *Una historia sangrienta*, los autores de *Fantoches 1926*, además Gerardo del Valle (1898), Lino Novás Calvo (1903), Leonel López-Nussa (1916) —quien escribiera bajo el seudónimo de Red Bloy— y Gregorio Ortega (1926). Todos, escritores cubanos que cultivaron el género previo al boom del policial revolucionario, porque en Cuba, como en el resto de Iberoamérica:

Desde la década de los treinta [...] va cuajando un modelo de novela policial que tiene su apogeo en la obra del grupo de argentinos de la órbita de *Sur*, [y] que en Cuba responderá a las aportaciones de Lino Novás Calvo, o en la novela casi inaugural de Enrique Serpa, *Contrabando* (1938), que tendrá continuación en los años que nace Padura, con la obra de López-Nussa, *El ojo de vidrio* (1955) o *El asesino de la rosa* (1957), a las puertas del triunfo de la revolución. (Esteban: 2018: 59)

Novás Calvo descuella entre ellos, con sus cuentos policiales publicados en la revista *Bohemia* entre 1948 y 1952, los cuales en opinión de Fernández Pequeño “[...] pueden entenderse como una exploración de horizontes expresivos que nunca le habían sido ajenos del todo y, asimismo, como la búsqueda de un reconocimiento que tal vez fuese más probable e inmediato en género tan popular (1995: 17).

En nuestra opinión, tanto *Fantoches* como las ocho narraciones policiales de Lino Novás Calvo publicadas en *Bohemia* son las muestras más significativas de la narrativa policial cubana anterior a 1959. Es por eso que hemos dedicado a estos un estudio más profundo en los dos epígrafes subsiguientes.

4.2. FANTOCHES 1926. UN DISCURSO FABULAR COLECTIVO

Incluida *Fantoches*, en Cuba se han publicado un total de cinco novelas colectivas. Todas en revistas y en el período de tiempo comprendido entre 1879 y 1927. *Flor del Valle*, apareció en veinticinco entregas que incluían un Epílogo y un Post-Epílogo en la revista *El Ateneo* de Matanzas, entre 1879 y 1883; *Solos*, se publicó en la revista habanera *El Fígaro* entre 1886 y 1887; *Historia sangrienta* que, como vimos en el epígrafe anterior, vio la luz en la misma publicación durante 1903; *Fantoches 1926*, que fuera todo un acontecimiento en las páginas de la revista *Social* ese año; y la malograda e inconclusa *Once soluciones para un triángulo amoroso*, publicada también en *Social* entre enero y junio de 1927 (Romero, 2009).

El interés por la escritura colectiva de textos narrativos, nacida siglos atrás en Europa, llegó a Cuba desde España y Francia donde, a fines del siglo XIX, se acomodaron al formato del folletín y tuvieron como soporte editorial revistas y periódicos.

Entre estas cinco obras cubanas resalta *Fantoches 1926* por constituir, más allá de un juego intelectual entre un grupo de autores, lo que algunos consideran la puerta de entrada del arte cubano en la vanguardia (Nieves, 1993: 139-153). Adviértase que esta novela fue escrita y publicada tres años antes de que el *Detection Club de Londres*, con Gilbert Keith Chesterton a la cabeza, pusiera a circular por el mundo la conocida novela colectiva *El almirante flotante*.

Fantoches fue también un campo de confrontación de ideas políticas, filosóficas y éticas entre los autores convocados, y, en última instancia, una tribuna crítica contra los desmanes del recién estrenado gobierno de Gerardo Machado, pero con el atractivo de ser una novela policial y de ese ejercicio lúdico que es el “cadáver exquisito”. Así, “Entre lo literario y lo político se fue gestando cada capítulo de una novela que se ha considerado como la primera novela policial cubana” (Murga, 217: 113).

La idea de escribir *Fantoches 1926* surgió en uno de los almuerzos sabáticos del Grupo Minorista que encabezaba Rubén Martínez Villena. No es raro que el folletín colectivo conquistara las páginas de la revista *Social*. Aunque muchos todavía consideran que fue esta una publicación concebida para modas, trivialidades y entrevistas a figuras del gobierno y la publicidad (Pérez, 1993: 133), en realidad *Social* siempre estuvo a disposición de la incipiente vanguardia criolla, e insertaba en sus páginas, desde años antes, temas de política y literatura internacional —con frecuente incidencia en temas sobre el soviétismo ruso— y crítica social.

En el hecho de que *Fantoches 1926* viera la luz en las páginas de *Social* tuvieron mucho que ver Conrado Massaguer, director de la revista, y Emilio Roig de Leuchsenring, redactor literario de la misma, ambos miembros del Grupo Minorista. Ellos se habían propuesto, y así lo conseguían, hacer de *Social* una verdadera publicación artística y no un banal álbum de la sociedad habanera. Por eso, antes de acercarnos al proceso de creación de *Fantoches 1926* consideramos necesario destacar ciertos detalles acerca del surgimiento del Grupo Minorista.

La década de los veinte fue el escenario que propició la formación de más de un círculo de intelectuales en La Habana. Estos, en su mayoría jóvenes, “se agrupaban según sus criterios y preferencias y editaban revistas para promover estas inquietudes” (López, 2013: 26). En esos años aparecieron publicaciones periódicas al estilo de la conservadora *Cuba contemporánea*, la abierta y desprejuiciada *Revista de los Estudiantes de Derecho*, y *Social*, definitivamente cuna del vanguardismo en Cuba.

Eran estos algunos de los signos de transformación que se avizoraban como resultado inmediato de la que Juan Marinello llamara “década crítica”, marcada en su epicentro por el estreno del amargamente recordado Gerardo Machado como presidente de la República. Momentos en los que el afán renovador de una impetuosa intelectualidad joven tropezaba con lo que Alejo Carpentier definiría como “los escollos de la tradición” (Nieves, 1993: 140).

El líder del Grupo Minorista fue, ya se ha dicho, el joven abogado, poeta y narrador Rubén Martínez Villena. Poco más de dos años antes de que surgiera la idea de escribir *Fantoches 1926*, Rubén había protagonizado un hecho de alta significación en la historia de Cuba: la Protesta de los trece. Acto de rebeldía ante los continuos eventos de corrupción del presidente Alfredo Zayas que culminaron con la compra del convento capitalino de Santa Clara a una empresa privada. Junto a Martínez Villena participaron en la protesta otros doce jóvenes intelectuales: José Antonio Fernández de Castro, Calixto Masó, Félix Lizaso, Alberto Lamar Schweyer, Francisco Ichaso, Luis Gómez Wangüemert, Juan Marinello Vidaurreta, José Zacarías Tallet, José Manuel Acosta, Primitivo Cordero Leyva, Jorge Mañach y J. L. García Pedrosa. Este fue el núcleo del Grupo Minorista.

En los momentos de la salida del primer capítulo de la novela colectiva no había transcurrido todavía un año de que también Martínez Villena actuara como abogado defensor de Julio Antonio Mella en el juicio que le enfrentara con el tirano Machado. Escenario en el que el joven abogado y poeta bautizó a Machado como “Asno con garras”.

Sin embargo, esto no significa que el Grupo Minorista tuviera una filiación ideológica definida. Aunque “aportarían, en plazos más o menos breves a la política cubana, representantes de todas las tendencias: comunistas, marxistas, antimperialistas liberales, reformistas y también grandes escritores y artistas que no militaron en ninguna de estas tendencias” (López, 2013: 29).

Fue así que en 1927, después de publicada completamente la novela colectiva en las páginas de *Social* y tras publicar su manifiesto, quizás como consecuencia del recrudecimiento de la represión machadista, la mayoría de los miembros del grupo tomaron por caminos divergentes.

Rubén Martínez Villena se vinculó con los medios obreros y se consagró a la lucha revolucionaria. Alejo Carpentier y José Antonio Fernández de Castro, después de sufrir un breve período de prisión cada uno, buscaron refugio en el exilio. Emilio Roig permaneció como redactor literario de la revista y la convirtió en punta de lanza de su antimperialismo militante. Alberto Lamar Schweyer se convirtió en el ideólogo de la dictadura machadista. Juan Marinello, Jorge Mañach, Francisco Ichaso y Félix Lizaso se enrolarían en el proyecto de la *Revista de Avance*, publicación cultural en la que maduraría el vanguardismo cubano.

Estas sendas diversas se avistaban ya en el campo de confrontación que significaron las páginas de *Fantoches 1926* donde muchos de estos participaron.

Los escritores involucrados en la escritura de esta novela colectiva fueron —además de Carlos Loveira, su coordinador Rubén Martínez Villena y Emilio Roig de Leuschenring— Guillermo Martínez Márquez, Alberto Lamar Schweyer, Jorge Mañach, Federico de Ibarzábal, Alfonso Hernández Catá, Arturo Alfonso Roselló, Enrique Serpa y Max Henríquez Ureña. También es importante destacar que cada uno de los capítulos de esta novela contó con un ilustrador: Conrado Massaguer, José Manuel Acosta, José Hurtado de Mendoza, Luis López Méndez, Gustavo Botet, Rafael Blanco, Armando Maribona, Jesús Castellanos, Carlos Riverón y el propio Jorge Mañach que ilustró el capítulo por él escrito. Al publicarse *Fantoches 1926* ya Jesús Castellanos había fallecido, en 1911. Más conocido como periodista y cuentero, también cultivó la caricatura. Incluirlo como uno de los ilustradores de la novela fue un homenaje que demuestra la admiración que le profesaban los autores de este proyecto.

Resulta interesante que, aunque la mayoría de las plumas involucradas en la escritura de *Fantoches 1926* no fueron destacados novelistas, muchos formaron parte activa de la intelectualidad cubana de la llamada república como historiadores, pensadores, críticos de literatura, cuentistas, etc.

Le correspondió al ya consagrado novelista, de filiación anarcosindicalista, Carlos Loveira escribir el primer capítulo: “El automóvil y la muerte”. Una narración en la que el maestro se despoja del manto de seriedad presente en toda su obra, anterior y posterior, para entregar un texto de carácter grotesco que sentaría las bases del juego literario asumido por los autores posteriores. No obstante, en este capítulo inicial Loveira no renuncia al discurso sociológico que siempre lo caracterizó.

En este capítulo se presenta a Cartayita, joven arribista que, en un muelle de La Habana, espera por su novia, que ha de viajar a los Estados Unidos. Estampa costumbrista en la que el autor describe un segmento de aquella sociedad de “generales y doctores”.

El especulador joven se describe así:

Creo llegada la hora de romper con los sentimentalismos y las ridiculeces de la juventud, si quiero pasar a un mayor escenario de actividades y probabilidades. Y Rosa no solo no me conviene para el porvenir, sino que ya me está estorbando en el presente. Tengo que optar entre ella y la hija del general Reguera. (Loveira, Martínez, Lamar, Mañach, Ibarzábal, Hernández, ... Roig: 2011: 8)

Para sorpresa de Cartayita, y abriendo de esta manera la imaginación de los escritores siguientes y las sospechas de los lectores, Rosa llegará al muelle, después de haber zarpado el barco, baleada en el asiento del auto que la trae. El chofer no puede dar razones, no sintió nada.

El segundo capítulo se titula “El poema eterno del amor que nace”. De la escritura de este fue responsable Guillermo Martínez Márquez, quien más tarde se destacara como periodista en varios órganos republicanos.

Martínez Márquez va a los antecedentes de la trama, en el ficticio poblado de Yaguaramas, donde se conocieron Rosa y Cartayita en una de las opulentas fiestas que acostumbraba a dar, mes tras mes, el alcalde del pueblo. Este capítulo es otra estampa crítica o burlesca de la sociedad republicana, pero esta vez enfocada en la aristocracia de los pueblos de campo. El texto escrito al estilo de la “novela de costumbres” se acerca a lo policial solamente al cierre del capítulo, momento en el que hace recaer las sospechas en Cartayita.

El capítulo tres se titula “Un periodista, dos hipótesis” y salió de la pluma del polémico Alberto Lamar Schweyer.

La redacción del periódico *La Luz* es el escenario de esta trama de elucubraciones. En este capítulo Lamar Schweyer inaugura un juego que consiste en incluir como personajes de la trama a algunos de sus autores “rebautizados”. Él mismo será el subdirector de la publicación: Ramal

Bayer. Martínez Márquez, el autor del capítulo anterior es el reportero sensacionalista Ramírez Járquez.

En la redacción de La Luz todos estaban viviendo la tragedia del Arsenal. [...] Todos menos Ramírez Járquez, que se complacía, mientras daba al aire la perfumada línea del humo azul de su cigarrillo egipcio, en torturar la pureza de Rosa, insinuando sus desvaríos con Cartayita, en desfigurar el perfil de la bravía Gloria hasta lindar con la áspera rudeza de hembra dominadora y ofendida. Y en el silencio lleno de discordancias, la tragedia pesaba. (Loveira, Martínez, Lamar, Mañach, Ibarzábal, Hernández, ... Roig: 2011: 25)

Para cerrar este capítulo, Lamar agrega otro sospechoso más a una lista que tempranamente se va haciendo copiosa: Ignacio Peñalver, alias Sopimpa. Así desvía hacia lo lúdico el interés primigenio de la novela enigma: descubrir desde un análisis científico el misterio de un asesinato.

“Abrid a la justicia”, así tituló Jorge Mañach el capítulo cuatro. En este, el futuro autor de *Martí, el apóstol* trataría de encaminar nuevamente la narración por los rumbos de la novela inductiva cuando introduce el personaje del criado, recurrente en este tipo de novela en aquella época. A pesar del resultado discreto y tradicional, Mañach filtra en este capítulo determinados elementos de crítica social con toques de costumbrismo cuando describe la vida en la mansión del general Reguera.

Sin embargo, Federico de Ibarzábal, en el capítulo quinto, se ocupa de “limpiar” la trama. Resuelve algunos cabos sueltos con la pendiente detención del chofer que condujo a Rosa hasta el muelle del Arsenal en el capítulo inicial y exonera a Sopimpa de las endebles sospechas que sobre él recaían.

De enredar la trama se ocuparía, en el capítulo seis, Alfonso Hernández Catá. “El hilo rojo” es un divertido capítulo que se introduce en el mundo de las asociaciones secretas de origen afrocubano y se desvía hacia una venganza de carabalíes. Este capítulo resulta el pie para futuras soluciones de la trama, a la vez que un solidario guiño a los estudios sobre lo afrocubano, a los que desde el año 1906 se dedicaba Fernando Ortiz, otro miembro del grupo minorista.

La presencia y el habla del negro cubano aparecen cuando el juez Rodríguez Arellano visita a Caridad, la criada negra que fuera su nana.

Si el niño es bueno y me da palabra jurá de casarse, pa que mi niña no se muera, yo le digo una cosa que él quiesabel [...] Una cosa de la niña que estropearon en la máquina y de la otra que está enfelma... Una cosa de eso sí... Yo le abriría la puelta al caballero... La puelta del secreto, sí. (Loveira, Martínez, Lamar, Mañach, Ibarzábal, Hernández, ... Roig: 2011: 49)

Con este capítulo, Hernández Catá le facilita el camino a Arturo Alfonso Roselló para escribir el alucinante capítulo siete: “El charco sangriento”.

En este episodio Alfonso Roselló desarrolla, y liquida al personaje de Rodríguez de Arellano. Víctima de pesadillas, alucinaciones, intento de asesinato y calumnias, el juez escribe su confesión, la pone en un sobre y se dispone a entregarla. Es entonces cuando muere inesperadamente.

Para escribir “Vulgaridad absurda y cómica. (De cómo un personaje gris dio nombre a este relato)”, el octavo capítulo de *Fantoches 1926*, Rubén Martínez Villena disponía como materia prima de: un intento de asesinato, un puñado de sospechosos inconsistentes, dos asesinatos consumados, una rara relación entre dos mujeres y el juramento de venganza de una reina carabalí.

En este capítulo se revela la condición de artista de la vanguardia del joven Rubén, quien en 1922 ya había publicado en la revista *Chic* su relato “El automóvil”, texto de excelencia narrativa en el que se acercaba a una concepción vanguardista del arte literario. Con un atrevido acercamiento al choteo en el que resulta él mismo la más machucada víctima, Rubén se ocupa de caracterizar a la mayoría de los autores del palimpsesto como personajes de este:

¡Son ellos! Roque Larráuring [*Emilio Roig de Leuchsenring. Aparecerá después en los capítulos IX, XI y XII*], presidente indiscutible de los “pequeñistas”, que pasea inquieto su escrutadora y aviesa mirada de escritor de costumbres; Roque, el criminalista, que eleva al sirviente sus conclusiones provisionales sobre el menú; Magnack [*Jorge Mañach. Se mencionará en los capítulos IX, XI y XII*], que fiscaliza la pareja Move-Carpe [*José Manuel Acosta y Alejo Carpentier*] y da esplendor a su cubierto con la servilleta inmaculada; Henry Jerpa [*Enrique Serpa. Mencionado además en el capítulo XII*], que lanza su sinceridad al rostro del interlocutor como quien arroja una copa; Martín Help [*Juan Marinello, que aparece como personaje también en el capítulo XI*], poeta místico sin más pecado que su rotarismo; Aquiles [*Posiblemente sea Alfredo T. Quilez, director de la revista Carteles*], teósofo que se ciñó al talón la sangre de Mercurio; Ramal Bayer, periodista en *La Luz* y filósofo en la oscuridad, que lleva ocultas en la boca las tijeras de la redacción para vestir a sus amigos; IbarZábala [*Federico de Ibarzábal*], pagano y otoñal, y Rosellón [*Arturo Alfonso Roselló*], estival y pagano, ambos infanzones de la prensa, maestros en periodismo y en Magia, que saben hacer aparecer el cerebro en organismos acéfalos... y tantos más que sería grato, pero prolijo mencionar. Sin pertenecer propiamente al grupo, pero compartiendo sus culpas y glorias, hay algunos que se sientan a la mesa, entre ellos Ortez, el sociólogo, Velarde, el mercantilista y Martín Villena [*Rubén Martínez Villena*], escritor sin concepto de lo adecuado y que, como se sabe, es incapaz de escribir ni el más mínimo capítulo de la más fácil de las narraciones. (Loveira, Martínez, Lamar, Mañach, Ibarzábal, Hernández, ... Roig: 2011: 71-72)

Con este recurso, Rubén Martínez Villena lleva al clímax la confrontación que se había venido planteando en los capítulos anteriores al “ofrecernos una visión de conjunto —cargada de ironía— de los comensales” (Nieves: 1993: 151), sarcástica mezcla de ficción y realidad.

En el capítulo noveno, “El crimen de ayer”, Enrique Serpa vuelve a enredar la trama e incorpora un nuevo crimen del cual el Dr. Magnack es el presunto responsable. Un Dr. Magnack descrito con crueldad.

Jorge Mañach, polémico y polemista, provocaría y protagonizaría al año siguiente sendas discusiones éticas y estéticas con el propio Rubén Martínez Villena y con Lamar Schweyer.

En el capítulo décimo, titulado “La confesión del juez especial”, Max Henríquez Ureña regresa a los caminos abandonados en los capítulos seis y siete. Intento de reencaminar la fábula hacia una solución lógica. Pero en el número once, y penúltimo, titulado “Una noche de gran moda en el casino de la Playa”, Emilio Roig de Leuchsenring, “fiel a sus intereses costumbristas, describe una noche de fiesta social” (Nieves: 1993: 152) en la que hace intervenir, conversar y polemizar a algunos minoristas. No pudo sustraerse Roig de Leuchsenring en este trance de la tentación de satirizar la ya afrancesada dicción de Alejo Carpentier.

Para incrementar la nunca suficiente lista de sospechosos, Roig introduce como personaje al novelista Miguel del Carrión. Así le entregaba el testigo a Carlos Loveira, Boleira en la novela, para la escritura del capítulo final.

“Sue, Dumas, Montepin and Company” fue el retorno al estilo del folletín. Se dedicó Loveira a deshacer entuertos, y desbrozar una enrevesada trama. No tuvo más remedio que resucitar muertos, restituir honras y aclarar oscuros entredichos. Conrado Massaguer en una de las ilustraciones de este capítulo lo retrataría como un titiritero moviendo marionetas, intentando colocarlas en el lugar más justo y aparente. Un texto que sin remedio tuvo que ser explicativo, pero que no dejó de enjuiciar a la burguesía cubana, su doble moral y su afán de esconder los trapos sucios en pos del ascenso social y político:

Lo que resta ya se sabe. Todo quedó en familia. Con la senaduría y el pupitre cameral, rodeados de gajes e influencias, había para dos casas. En cuanto al amor, ya todo el mundo tenía salvoconducto social. A gozar por tanto de los *roofs*, los *gardenparties* umbrosos, los sones intermatrimoniales en las campestres fincas propincuas, los cabarets donde no es inmoral el desnudo, estético y coreográfico; todo el tablado de la guiñolesca farándula de los agradecidos de Dios, en este feliz y movido año criollo de 1926. (Loveira, Martínez, Lamar, Mañach, Ibarzábal, Hernández, ... Roig: 2011: 108)

Estos escenarios, poco más de veinte años después, servirían a Lino Novás Calvo para desarrollar el otro gran momento de la literatura policial cubana de la república: sus ocho narraciones policiales publicadas en la revista *Bohemia*.

De este modo el “feliz y movido año 1926” de la Cuba republicana se mostraba en la literatura gracias a la fabulación colectiva de un grupo de escritores. Un paralelo entre dos realidades, la que se vivía en las calles del país y la narrada en las heterodoxas páginas de *Fantoches 1926*. Al respecto, Murga (2017) escribe:

En enero de 1926, mientras Carlos Loveira hallaba la mejor manera de convertir al chofer en principal sospechoso de la desgracia de la joven Rosa, por los delitos más absurdos resultaban inculpados los obreros y los estudiantes en contra de Machado. Por marzo [...] en medio de las noticias sensacionalistas sobre la hija del senador Julio Reguera [...] se intentaba poner mordaza a la libertad de expresión, y a veces se conseguía. En abril [...] Mañach no perdía oportunidad para la crítica social al referirse a lo contraproducente de educar a los hijos de los poderosos en el norte mientras en la Isla reinaba la prepotencia, el soborno y la hipocresía [...] Ese mismo mes la prensa advertía sobre el incremento de las huelgas azucareras y ferroviarias. [...] Para el mes de diciembre [...] Machado se esmeraba en cumplir la amenaza que lanzara contra los estudiantes, obreros y periodistas [...] (113-114)

Como mencionamos en el epígrafe anterior y como hemos podido constatar durante el desarrollo de este epígrafe, la literatura policial cubana tuvo, desde sus inicios, en paralelo con su función lúdica, la función de crítica social, que sería anulada posteriormente durante el policial del realismo socialista pero recuperada más tarde por Leonardo Padura en 1990.

Fantoches 1926 es uno de esos momentos destacables de las letras cubanas de la primera mitad del siglo XX que, a pesar de su valor histórico y literario, ha quedado, para muchos, bajo la sombra del olvido. Es notable que, en las décadas de los setenta y ochenta, momentos de auge de la escritura policial cubana, no se haya fraguado un proyecto similar. Triste que no exista en Cuba otra publicación de esta novela, en formato de libro, además de la “incontrable” edición que hiciera en 1996 la editorial Capitán San Luis gracias a la gestión del perseverante Imeldo Álvarez.

Definitivamente, un juego escritural que involucró a los miles de lectores que le siguieron en las páginas de una de las revistas de más alcance en el país en aquel entonces. Un documento que se movió entre lo político y lo literario. Entre el juego y la crítica social más aguda de ese entonces.

4.3. OCHO RELATOS POLICIALES: LA COSECHA NEGRA DE LINO NOVÁS CALVO

En los epígrafes anteriores, hemos mencionado que en nuestra opinión y en opinión de otros críticos cubanos, las obras policiales de mayor connotación escritas antes de 1959 son *Fantoches 1926* y los ocho relatos policiales publicados por Lino Novás Calvo en la revista *Bohemia*. Y “[...] quien en la actualidad es nuestro más reconocido novelista policial, Leonardo Padura, estima que “La noche de Ramón Yendía” de Novás Calvo, es el mejor cuento negro escrito hasta hoy en nuestro país” (Romero: 2003: 50).

A pesar de la influencia que la novela negra norteamericana tuvo en su narrativa policial, debido, entre otras cosas, a su admiración por Hammett, Cain y Chandler y a su labor como traductor de crónicas y cuentos de misterios estadounidenses en la revista *Bohemia*, puede decirse que su policial es muy cubano, pues el criollismo que matiza toda su obra anterior continúa permeando de realismo, de paisaje y de lenguaje popular su incursión en lo policial.

Este criollismo de su narrativa está probablemente condicionado por su historia personal de inmigrante, que observa con curiosidad y extrañeza una nueva realidad que habrá de incorporar a su existencia cotidiana, pues Lino Novás Calvo nació en Galicia el 24 de marzo de 1903 pero apenas con siete años viajó, sin compañía familiar, en un barco con destino a La Habana, enviado por su madre para hacerse indiano y con la esperanza de que regresara a casa con el dinero suficiente para sacarla de la miseria. El padre de Lino no cuenta en esta historia; o quizás sí, pues toda la vida —y también la obra— del que fuera uno de los grandes narradores cubanos evidencian estar marcadas por su condición de hijo ilegítimo.

Las líneas anteriores podrían parecer el inicio de un relato de ficción; sin embargo, de una manera u otra, son siempre las iniciales en cada presentación del autor de *Pedro Blanco, el negrero* (1933), *La luna nona y otros cuentos* (1942) y *Cayo Canas* (1947).

El niño Lino Novás Calvo fue recibido en el puerto de La Habana por un humilde carretillero, en lugar del tío rico que le había prometido su madre, y comenzó a “crecer sin familia en los barrios más pobres de La Habana, hacerse adulto ejecutando labores de obrero, boxeador, contrabandista, carbonero, chofer de taxi y muchas otras peripecias semejantes” (Fernández, 2015, párr.1).

Aquel niño se hizo hombre en los barrios marginales de la capital cubana, conviviendo con el naciente lumpen proletariado. Entre broncas callejeras y ritos de santería, entre chulos y

prostitutas, delincuentes y gente de bien que en muchos casos trastocaban sus roles, negros y blancos, nacionales y emigrantes; materia prima que se fundiría para formar la cubanía.

A pesar de no tener instrucción familiar y tal vez como consecuencia de esto, Lino mostró una imperiosa necesidad de superación que, combinada con aquel deambular “dotaría al futuro narrador de una experiencia y un conocimiento de la realidad, la cultura y la idiosincrasia cubanas que determinarían en no poca medida sus maneras creadoras. También sus límites frente al hecho literario” (Fernández: 1995: 4).

Fue precisamente ejerciendo su oficio de taxista, una noche del año 1927, que Lino Novás Calvo conoció a Francisco Ichaso, uno de los coeditores de la prestigiosa *Revista de Avance*, quien abriría sus páginas a la publicación de los primeros poemas del, más adelante, encumbrado narrador.

Antes, en 1926, Lino había hecho un breve y clandestino viaje a los Estados Unidos. Fue en busca de trabajo y regresó dominando los rudimentos de un idioma que pronto manejaría a la perfección, al menos para la traducción literaria.

Eran los tiempos del nacimiento de la vanguardia. Movimiento estético que el joven escritor asumió desde sus primeros poemas. Fue el tiempo en que se acercó al Grupo Minorista.

Fue un momento complejo, lleno de inconformidades y, sobre todo, anunciador de cambios. A esa generación, a la cual se vinculan nombres como los de Juan Marinello, Jorge Mañach y Alejo Carpentier, integrantes del Grupo Minorista, y miembros de la redacción de la *Revista de Avance*, perteneció Lino Novás Calvo. No fue minorista declarado pero sí ejecutó, con su literatura y con su espíritu, el modelo de arte defendido por sus integrantes, al igual que lo hicieron otros tampoco afiliados a ese grupo: Nicolás Guillén, Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán (1900-1939) y Víctor Manuel (1896-1969). (Romero: 2018: párr. 15)

Poco después de sus primeras publicaciones en *Avance*, ya Novás Calvo es un narrador hecho. Como mencionamos, mucho tiene que ver en esta evolución su labor como traductor literario de los narradores ingleses y norteamericanos del momento: Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Huxley y otros. En la década de los cuarenta, ya tiene publicados tres de sus más importantes libros: la novela *Pedro Blanco, el negrero*, y los libros de cuentos *La luna nona y otros cuentos* y *Cayo Canas*.

Con estos volúmenes, Lino Novás Calvo se sitúa en la avanzada de los narradores cubanos que superaban las propuestas estéticas de los fundadores del relato breve nacional, Jesús Castellanos y Luis Felipe Rodríguez.

Lino Novás Calvo tuvo la virtud de saber aprovechar los aportes más válidos e imperecederos del criollismo —realismo, paisaje, el hombre mismo, el lenguaje popular— y del expresionismo, en su propósito de desnudar, en el personaje local, la más honda e individual esencia humana y, a la vez, universalizarla para brindarnos cuentos que son, ante todo, auténticamente cubanos por la fidelidad a la propia circunstancia y cosmopolitas por su feliz ahondamiento en la común entraña humana. Sus personajes son hombres, mujeres y niños de Cuba que emplean el español salpicado de regionalismos, pero lo que de ellos se impone en el lector no es lo regional ni lo típico ni lo pintoresco, sino lo humano aunque en ello haya incidencia de lo nacional. (Romero: 2008: 21)

Lino Novás Calvo, cubano y universal, es uno de los padres del cuento moderno cubano. En sus relatos resolvió tres de las contradicciones fundamentales que se planteaba —y lastraban— el cuento en Latinoamérica: la que se estableció entre el criollismo nacionalista y el humanismo universal, el conflicto entre la lengua literaria y el habla cotidiana, y el esencial debate entre el realismo y la fantasía.

Es la agonía del hombre uno de los motivos permanentes en la cuentística de Novás. Una agonía que se sustenta en los ambientes sórdidos de los que se apropiara en las lecturas de los maestros norteamericanos del género negro. También en la asimilación de las técnicas del relato breve latinoamericano a partir del encuentro con las obras de Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Juan Rulfo, Virgilio Piñera y Adolfo Bioy Casares. En opinión de Cabrera (1998), Novás Calvo:

fue el primero que supo adaptar las técnicas narrativas americanas a una escritura verdaderamente cubana —y lo que es más, habanera—. En sus cuentos se oye hablar a La Habana por primera vez en alta fidelidad. Sobre todo La Habana de las afueras, la que conversaba en el Diezmero y Mantilla y Jacomino y Luyanó y Lawton Batista: en los traspatios. (116)

Pero hay más, en los relatos y novelas de Novás se contempla Cuba —y La Habana— en todos sus detalles y costumbres. La Cuba rural, la urbana y sobre todo esa frontera suburbana donde ubica muchos de sus relatos. Cuba y el día, bajo el sol del Caribe, pero también Cuba y la noche. Esa noche que en sus relatos, igual que en la naciente novela negra norteamericana, hace más opresivos los ambientes. La noche que acosa a:

[...] personajes que luchan ciegamente contra lo ignoto e invencible, en guerras que enfrentan bien ante otros hombres, los mosquitos, el mar o los vientos. Hombres que se tornan seres cercados, como el protagonista de “La noche de Ramón Yendía”, uno de los cuentos antológicos de la narrativa cubana de todos los tiempos. (Romero: 2008: 22)

Con estos antecedentes se puede entender que Lino Novás Calvo hiciera incursiones en la literatura policial, como parte de una búsqueda no solo de nuevas maneras de narrar sino también de nuevos espacios y nuevos ambientes inexplorados por la literatura cubana precedente: los cayos, las llamadas ciudades del interior, los barrios, el mar. Espacios que utiliza como escenarios en su proyecto de ocho relatos policiales que publicara en la revista *Bohemia* entre los años 1949 y 1952 y que están recogidos en el libro *8 narraciones policiales*. Ocho narraciones que, para Carlos Espinosa (2004), constituyen, “[...] el primer proyecto coherente de escribir literatura de temática policial en Cuba” (210).

Para esta edición, se organizaron los ocho relatos en dos grupos que responden a las “dos líneas claramente dibujadas por las intenciones, los componentes fabulares y los recursos técnicos empeñados en ellos” (Fernández: 1995: 21).

En la primera sección titulada *La ira y el poder* hay cuatro relatos y cuatro relatos más en la segunda, titulada *Los culpables inocentes*.

El primer relato de *La ira y el poder* es “La yegua ruina y el tiro chiquito”. Este es un típico relato de corte negro-criminal. Asesinatos pasionales cometidos con el mundo del naciente pandillerismo cubano como escenario. Un cuento que se desarrolla en un ambiente rural: la finca de asueto de alguien que el narrador de los hechos describe como “hombre importante; más importante incluso de lo que decía la prensa; y el centro secreto de esa importancia estaba en una de sus fincas, la más pequeña, pero la mejor guardada” (32).

Entre negocios turbios y una permanente guerra gansteril ocurren las muertes violentas de *La Doctora*, primero, y *El Mayor*, al final de la historia. “Sucesos de sangre ensombrecidos y revueltos” (31), que quedarán impunes ante la ley y la acción policial y cuya verdad solamente se sabrá por carta enviada por uno de los protagonistas al señor Lino Novás Calvo, periodista de la crónica roja “dado a la saludable labor de hurgar en los lodos profundos de ciertos sucesos de sangre” (31).

Es de notar que, en varios de estos relatos policiales, el autor utilizará el recurso de las historias contadas por una tercera persona al cronista Lino Novás Calvo. Hechos proclamados como “reales”. El dominio de la crónica como género periodístico es notable en esta serie de cuentos. Y no es de extrañar en un autor que antes en “periódicos madrileños [...] cubrió la sección de la llamada crónica roja, lo que lo puso en contacto con algunos de los hechos delictivos que se sucedían, tanto en la capital española como en otras regiones de la península” (Romero, 2003: 50),

y que luego, en la década de los cincuenta, aconsejara a los escritores cubanos la escritura de crónicas de sucesos como alternativa superior a la ficción.

El segundo relato de esta primera sección es “El asesinato televisado”. Este comienza cuando, al parecer, nadie sabe nada sobre Charito Triana y su esposo; tampoco sobre el abundante dinero de Miami y New Orleans, a modo de titular de la crónica roja que a continuación relatará el periodista.

La “crónica” narra un crimen acontecido a la vista de un público presente, y transmitido por la televisión. Pero lejos de ser un relato enigma, como alguien pudiera suponer a partir del sugerente título, es este un relato criminal con una esencia meramente social.

La impunidad de la aristocracia y la corrupción de los poderosos es el centro del relato. Los detalles que pueden convertir la narración en un “relato enigma” no se resuelven, o no le interesa a Novás Calvo resolverlos: ¿Cuál fue el motivo por el que la maestra disparó al doctor Eugenio Porta Poisse? ¿Quién se aprovechó de la muerte de Porta para saquear sus cajas en los bancos de Estados Unidos?

Es que la crónica roja permitía al narrador un acercamiento más veraz a la cotidianeidad criminal del país. Una elegante manera de anticiparse al chato recurso actual de indicar que el filme o la novela están basados en hechos reales, como manera de certificar la verosimilitud del relato.

En “El asesinato televisado” vuelve a mostrar el lado más crudo del pandillerismo que marcó aquella época y que, en la mayoría de sus relatos policiales, Lino Novás Calvo utilizó como punto de partida de la acción, al tiempo que le permitía develar el trasfondo corrupto de la administración del país.

El relato siguiente, “Historia de un asalto”, es sencillo y limpio estilísticamente. Una verdadera joya de la “crónica roja”. El enigma se diluye en la misma historia; sin embargo, este se sustituye por la tensión, el suspense bien logrado en los momentos claves de la narración.

Es importante destacar el papel de los personajes femeninos en la narrativa de Novás Calvo, y especialmente en esta serie de relatos policiales. En “Historia de un asalto” igual que en “Un paseo por la Quinta Avenida”, la protagonista de los hechos es una mujer. Una mujer que, para desencanto de algunos, no es la que participó en el asalto al Banco Patronal de Fomento, sino una joven que “vivía en una casa vieja, pero todavía por terminar. Sobre la parte baja y cenagosa del Almendares” (77). La joven Rosa Alba de Luna que “había ido cayendo en un abatimiento

profundo, que echaba capa sobre capa de melancolía en su alma” (77). El personaje de Rosa Alba es otro préstamo de la literatura negra norteamericana, la *femme fatal*. Rosa Alba era hermosa, joven, rubia, espléndida; pero estaba irremediablemente triste.

“Historia de un asalto” es, otra vez, la fábula de un asesinato no resuelto y con una fútil participación del órgano policial. Tampoco le interesa a Novás Calvo resolver el destino de Rosa Alba de Luna quien “desapareció unos meses después de su casa, dejando fragmentos del diario que nos ha servido para reconstruir esta historia” (100).

El último cuento de esta primera sección es “¡Y baila, y baila, y baila!”

Este relato es la crónica criminal de los hechos ocurridos alrededor del asesinato de Marcos Molinet Rivanera, a mediados de marzo de 1951, en el camino de su finca El Conuco.

Otra vez es un “doctor” (abogado) el objeto del crimen en esta serie de relatos policiales de Novás Calvo.

A partir de la caída de la dictadura de Gerardo Machado comenzó a desarrollarse en la isla el pandillerismo, que llegó a su máximo exponente de violencia e impunidad durante del período de gobierno de Fulgencio Batista entre los años 1940 y 1944 y que se mantuvo durante los regímenes auténticos de Ramón Grau San Martín (1944-1948) y Carlos Prío Socarrás (1948-1952). Pandillas de gánsteres acabaron formando parte integral de la estructura política de la isla.

Estos grupos protagonizaron verdaderas guerras por el poder y por las prebendas del gobierno de turno. De esa manera los atentados contra caciques de grupos o dirigentes políticos se convirtieron en noticia diaria en la crónica roja del país.

En el caso de “¡Y baila, y baila, y baila!”, como en los otros en los que la víctima de la historia es un “doctor”, no es una riña política el móvil aparente del asesinato; sin embargo, ese ambiente que formó parte de la cotidianeidad republicana se aprecia como telón de fondo permanente en toda esta colección de relatos.

En “¡Y baila, y baila, y baila!” Hay un interesante juego literario: un narrador múltiple y un asesino múltiple. El periodista Lino Novás Calvo ha recogido los testimonios de los tres narradores-asesinos y construido la crónica roja pertinente al caso.

Quizás un lector entrenado descubra un homenaje a William Faulkner en este relato. Seguro que también podrá percatarse del juego de espejos con los niveles de realidad: “Es un buen lector de novelas policiacas. Ahí es donde va a fallar. El sabueso de ficción y el sabueso de la realidad no coincidirán jamás” (106).

En este relato aparece otro recurso que Novás Calvo utilizó repetidamente en esta serie: la salida forzada del país como solución final a los personajes involucrados en el (supuesto) delito. Quizás sea esta la recompensa de libertad y sosiego que se atreve el narrador a concederle a esos personajes agobiados que constantemente se debaten entre la fatalidad y la muerte y que pueblan toda su obra narrativa.

El primer cuento de la segunda sección: Los culpables inocentes, será “Un sábado por la tarde”.

Es este un relato negro clásico. Sin embargo, Novás no deja de hacerle honor a la crónica roja, esta vez desde la parodia. Al presentar la historia el narrador protagonista, un “buen señor” que a pesar de ser inocente de cierto asesinato está marcado por todas las evidencias, trata de imaginarse cómo un reportero hubiera descrito los hechos de la tarde anterior, antecedentes del crimen en que se verá envuelto.

El resto del relato no es más que una serie de acciones en las cuales el protagonista reconstruye un asesinato a su favor para eliminar las falsas pruebas que lo inculpan. Un relato en el cual la policía está ausente hasta la escena final.

Es este un relato urbano. Aquí se aprecia el habla del habanero en diversos giros y maneras de decir. Por ejemplo, un “Carlos Manuel” es un billete de diez pesos, haciendo alusión a la imagen de Carlos Manuel de Céspedes que aparecía en los billetes de esa denominación que se acababan de poner en circulación en aquel entonces. También cuando, al referirse al elevador, el ascensorista dice: “Está para los fosos. Todos los días se encangreja” (131). O la frase en voz de Fernanda: “Bueno, allá tú que eres blanco” (132), por solo citar algunos ejemplos que resaltan en el relato y en la narrativa de Novás Calvo. Otra muestra más de la inmediatez que caracteriza al periodismo que con maestría el escritor supo llevar a sus textos literarios.

A este primer relato de la segunda sección le sigue “El santo del cerillo”. Otra vez un “doctor” protagoniza uno de los relatos policiales de este autor. Aunque este es un doctor de bata blanca y estetoscopio, es apreciable en la construcción del personaje la marca de corrupción de muchos de sus homónimos de toga a los que se ha referido Novás Calvo en esta serie de relatos.

El carácter letal de los doctores como jefes de pandillas mafiosas armadas se inserta en la sociedad hasta el punto de que justifica en algunos cuentos esporádicas alusiones irónicas a su mortífera actividad. De este modo, en “El santo de cerillo” (en principio, alejado de esta temática), Monona Mayegüe apostrofa con sorna al Dr. Riquelme al decirle que “le estaba haciendo falta un doctor, de los que curan”. (Gómez: 2018: 67)

Ahora la historia se desarrolla en el ambiente suburbano de una de las zonas de playa de La Habana. Otra vez el triángulo amoroso en un contexto de herencias, propiedades y poder. Otra vez las relaciones de la aristocracia con los personajes de un submundo arribista representado en este caso en Monona, otra variante de *femme fatal*, de quien no se dice explícitamente que es actriz de cabaret, pero lo es.

Es un texto cercano al relato-enigma, aunque otra vez predomina la influencia de la narrativa negra norteamericana. El Dr. Riquelme sustituye, o complementa, al policía, en armonía con García, el investigador. El caso policial se resuelve, al decir del propio Riquelme, gracias a la suerte y a su conocimiento de las interioridades de las relaciones entre los demás personajes. También al interés por salvar de las evidencias a su exesposa.

Como en casi todos los relatos de la serie donde siempre tienen lugar “[...] ciertas soluciones un tanto forzadas, algunos cabos demasiados sueltos, así como un apreciable número de casualidades” (Fernández: 2008: 519), en este relato vuelven a quedar cabos sueltos a los que Novás Calvo no puede, o no le interesa, dar solución en lo que a la investigación policial se refiere, aunque siempre busca una manera de resolverlo en el plano literario. En este caso cuando el doctor Riquelme le dice a García que una buena parte de la vida está hecha de accidentes y siempre tiene que quedar algún misterio (Fernández: 1995: 172).

“Elsa Colina y los tantos millones” es el tercer relato de esta sección. Otro cuento de corte negro y criminal.

En este caso el narrador es el propio delincuente. Un sicario al servicio de una organización gansteril familiar. En este cuento, como en otros que se han analizado anteriormente, vuelve a apreciarse el *modus operandi* de las bandas criminales cubanas de la época, explícito en el cinismo perverso de Jigua, el narrador-protagonista-criminal que confiesa ser “un prisionero del doctor Codo: agradecido, desde luego” (173).

Otra vez hay protagonismo para los personajes femeninos en la historia. Y es Elsa Colina otra especie de *femme fatal*. Y otra vez está el asesino que puede escapar del país. Solo que en este caso el morbo por saber cómo se desarrollan los acontecimientos lo retiene. Truco del autor para contarnos la historia hasta el final con la misma perspectiva del narrador.

También, otra vez, quedan cabos sueltos al final del relato:

Lo demás —qué fue de Elsa y de Vera, quién preguntó por Delfina, la “misteriosa” explosión de aquel día junto a la *longe*, la muerte definitiva de Rodríguez, la cruz con el nombre de Elsa en el cementerio— eso ya es otra historia. (179)

Pero, después de leer los relatos anteriores, el lector puede convencerse de que aclarar situaciones criminales no es el motivo fundamental de estos ocho relatos policiales.

En el último relato, “Un paseo por la Quinta Avenida”, de nuevo una mujer ocupa el protagonismo, pero en este caso es, además, quien narra la historia.

En su rol de culpable-inocente, Marta Laforet narra sus vicisitudes para revertir las pruebas que la inculpaban como asesina de su esposo y hacer recaer las sospechas, los rastros, y finalmente la ley, en el verdadero culpable.

Este es un relato con estructura total de crónica roja en el que, desde el mismo titular, Marta Laforet anuncia:

La policía secreta, el Buró de Investigaciones, la Policía Judicial, los compañeros de la crónica roja... cada uno podrá tener su versión y su interpretación del llamado “crimen-de-a-remolque”. La que sigue no dejará de ser también una versión autorizada. Les habla Marta Laforet. (200)

El uso de la crónica roja en este y otros relatos de la serie le permite al autor aprovechar la narración de los crímenes cotidianos de la sociedad habanera de aquel entonces —verdaderos o ficticios, todos emparentados con la realidad— en función de la crítica social.

En “Un paseo por la Quinta Avenida”, y con este propósito, Novás Calvo le da voz a una mujer que, además, es víctima de las desigualdades sociales: esposa del hijo bastardo de una familia de posición en la aristocracia habanera. Desde la perspectiva de ese personaje, puede adornar el relato con escenas como la siguiente:

En eso vino el ómnibus. La otra mujer y yo subimos a él y nos sentamos juntas. El carro pasó a cuadra y media del molote, y entonces el alboroto era más grande. La mujer dijo:

—Alguien tiene que acabar con los crímenes de este gobierno.

Y respondí:

—Aquí hace falta alguien que acabe con todos los criminales. (214-215)

La lectura que hace la mujer del molote agolpado frente a la casa del hermano rico de Javier y los crímenes a que se refiere no corresponden a la historia que está contando Marta, sino a la realidad cubana de aquel entonces en la cual los órganos policiales y parapoliciales reprimían con sangre cualquier acto de rebeldía, sobre todo entre los jóvenes.

En este relato se vuelve a repetir el “recurso” de los cabos sueltos.

Todo eso fue revelado en el juicio, no queda más que un misterio: las cartas que Javier ponía en el buzón todos los días. Y otro misterio: el hermano no ha declarado. Aún hoy, en el Príncipe, cuando alguien lo va a ver y le pregunta cómo fue, responde con soberbia:

—Hable usted con mi abogado. (218)

La razón de estos cabos sueltos sería un buen enigma a resolver por parte de los que se dedican a estudiar la obra de Lino Novás Calvo, en la que la “Efectividad técnica, [el] diseño convincente de los caracteres, [la] fidelidad a la circunstancia cubana y [la] agudeza en la concepción del *sujet* [...]” (Fernández: 2008: 519), se superponen a los inconvenientes de “ciertas salidas un tanto forzadas”, así como de un “apreciable número de casualidades” (519).

Es importante destacar que la labor precursora de Lino Novás Calvo no se circunscribe solo a lo policiaco, sino que alcanza otros derroteros de la literatura, lo que lo convierte en una figura relevante en el contexto literario de su época. En todas las aéreas en las que se desenvuelve, la cuentística, el periodismo, la traducción, incluso en su fugaz contacto con la poesía, le caracteriza su creatividad innovadora.

En primer lugar, ha de subrayarse que es un escritor que lleva su narrativa, profundamente cubana, a un plano universal. En toda su obra, incluida su narrativa policial:

[...] logró recrear de modo impecable sus experiencias vitales, elevándolas al rango autónomo de la gran literatura y creando así un mundo donde se redujo, como nunca antes en Cuba, la distancia a veces enorme entre la lengua hablada y la escrita. Y no me refiero solamente a la utilización de un léxico popular, que muchas veces ha encandilado a críticos y escritores, sino sobre todo al descubrimiento de un ritmo, de una sintaxis sincopada, es decir, de una música de la palabra que le permitió expresarse en un lenguaje a la vez vernáculo y universal, resolviendo así el problema más importante de la literatura latinoamericana de su época. (Díaz: 1990: 11)

Asimismo, según Ambrosio Fornet (2011) “Dentro de las dos grandes corrientes de nuestra narrativa, Novás Clavo representa, en la primera mitad del siglo, la culminación de la línea popular, basada temática y estilísticamente en los contextos socioculturales más inmediatos de nuestro pueblo” (179). Además, para este crítico, Lino Novás Calvo “Como criollo de origen gallego sin más fortuna que su talento literario, estaba muy bien equipado para redescubrir esas visiones u obsesiones, o alucinaciones de nuestra frustración nacional y nuestro mestizaje cultural” (180). Al igual que para Fornet, para Anderson-Imbert, Novás (1975) fue un [...] autor que se asomó a nuestra realidad con la atención de un visitante de otro planeta, decidido a no perder nada del extraño espectáculo” (219).

Por otro lado, para muchos críticos, su obra constituye también el antecedente tangible de lo que años después, al publicar *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier, definiría como real maravilloso. Esa manera latinoamericana de asumir por fe, las cosas más increíbles y convertirlas a la cotidianidad como hechos o materias reales. No es un problema de interiorizar tal o cual fenómeno dentro de la posibilidad de lo real, es ver como natural que:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (Carpentier: 1991: 4)

En cuanto a iniciador de lo real maravilloso Alberto Garrandés (1999), nos dice que Novas Calvo representa “[...] el punto de giro en la prosa hispanoamericana contemporánea [...]” (101), para luego agregar sin dudar que “[...] en cualquier caso, lo representa para las que han sido sus poéticas de mayor impacto y riqueza en nuestro siglo, especialmente a partir del segundo lustro de la década del cuarenta: lo real maravilloso y el realismo mágico” (101).

Por ejemplo, su cuento “Aquella noche salieron los muertos”, que al decir de algunos críticos pudo ser una novela (Díaz: 1990: 11), es la muestra tangible de lo real maravilloso para contar una historia de basamento real, en este caso, la dictadura de Machado, y hacer trascender estos referentes hasta convertirla en metáfora que alude a un régimen dictatorial que en nombre de la paz comete las más impensables atrocidades.

Igualmente, sus personajes son parte de la galería de lo real maravilloso porque su obra — sea o no policial— está plagada de sujetos que se mueven en medio de vorágines y ascienden o descienden desde los vértices de la realidad hasta la más desbordada irrealidad que se torna real por fe.

De un lado, respectivamente están, la prostituta, el chino, el botero (chofer de alquiler por cuenta propia, diríamos hoy), el negro, el carbonero, el campesino, el hombre marginal de la ciudad, el niño circunstancial, el exiliado. Del otro lado se encuentran el machete (un machete falocéntrico y levantisco), la manigua [...] la luna (interlocutora mágica, ojo del presagio), el ron (violento, peleon), el automóvil, la fogata (con empaque apocalíptico y como manifestación de lo postrero), el tambor (presagioso también, y con una voz metamorfoseada en solicitud). El viento, la ciudad, el mar, el recuerdo, el solar. El solar, o el espacio para el hacinamiento (de hombre, de instintos, anhelos y sueños) [...] Es la célebre “cámara de ecos” barthesiana que pasa por el lenguaje. El solar es una pieza de la identidad cubana hasta nuestros días. (Garrandés: 1999: 105)

La proyección psicológica de sus personajes le da a su narrativa una característica atmosfera de aturdimiento y vacilación porque Novás “[...] se introduce en las profundidades del individuo para sacar a la luz los procesos mentales y espirituales de sujetos arrastrados a situaciones límites por factores externos ya sean de índole natural [...] o social” (Gómez: 2013: 609) y con ello crear ese ambiente psicológico que envuelve todo su relato. Además, hurga en la psicología criminal de muchos de sus personajes, indaga en sus pulsiones homicidas (en “El bejuco”), en sus odios fraticidas (en “La luna nona”), o en las iniquidades de los tratantes (en “El negrero”). Es por eso que es válido apuntar que toda esta labor previa a las narraciones policiales incluida la de traducción y la de periodismo, anticipan lo que sería su narrativa policial, por estar permeadas de incursiones en este ámbito, ya sea indagando en la psicología criminal de sus personajes, traduciendo a autores policiales extranjeros, o a través de la crónica del mundo criminal por lo que no se puede hablar de su policial como una creación ajena al resto de su trabajo, sino que, “[...] la escritura de los ocho cuentos policiales es, en el caso de Novás Calvo, el resultado último al cual lo condujeron de modo natural sus vínculos directos y sus intereses por una manifestación literaria cuya importancia destacó en varias ocasiones” (Espinosa: 2004: 216).

Los ocho cuentos policiales de Lino Novás —coinciden en esto ahora la mayoría de los investigadores de la historia de la literatura policial en Cuba— constituyen un valioso acercamiento al género en todo su desarrollo en la isla. “Un proyecto cuya coherencia interna salta de inmediato a la vista y que está al mismo tiempo vinculado en diversos planos a su narrativa precedente” (Fernández, 1995: 20). Y es que, en estos relatos, además de sus valores intrínsecos y aportes a la cuentística cubana expuestos antes, se atisban marcas de lo que luego se denominaría, ya en el siglo XXI, neopolicial latinoamericano: impronta de la realidad, relegación del enigma a un segundo plano, ley y sociedad responsables del crimen, primacía de los otros en la trama, intertextualidad y metaficción.

Lino Novás Calvo no solo revolucionó la narrativa cubana con sus obras cumbre *Pedro Blanco*, *el negrero*, *La luna nona* y *otros cuentos* y *Cayo Canas*, sino que representa también la avanzada del nuevo cuento policial cubano; de eso dan fe sus ocho narraciones policiales que publicara en la revista *Bohemia* entre los años 1949 y 1952, ya que:

[...] a pesar de su admiración y adhesión a los representantes del hard-boiled americano, Novás no optará por una reproducción directa del modelo, sino que fiel a su obsesión por encontrar nuevas ‘maneras de contar’ incursionará en él desde la búsqueda de la originalidad y la coherencia con los preceptos narrativos que lo habían singularizado dentro de la literatura cubana. (Gómez: 2013: 610)

Con toda su obra fue trazando el sendero que lleva a la literatura latinoamericana a una toma de conciencia sobre el verdadero valor y lugar que ocupa dentro de la literatura universal. Narrativa conformada, con la savia que viene desde las culturas originarias, desciende por los vórtices de todos los afluentes culturales que nutren a la Patria Grande; asume esencias, adquiere la voz auténtica, vive la realidad, disfruta lo maravilloso, lo junta y muestra la verdadera cara del latinoamericano.

**V LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN Y LA IRRUPCIÓN DE LEONARDO
PADURA Y SU GENERACIÓN EN LOS OCHENTA Y NOVENTA**

5.1. A MODO DE PREÁMBULO

En este capítulo repasaremos lo que sucede en la sociedad y en la cultura cubana, — especialmente en la literatura y más específicamente en la literatura policial— a partir del triunfo de la revolución de 1959 hasta la irrupción de Padura en la narrativa de los noventa con su primera novela policial, *Pasado perfecto* (1991), ya que, al igual que Sánchez (2012), consideramos que “Los nuevos derroteros de la literatura cubana no pueden entenderse sino en relación con la complejidad de una crisis de amplio espectro que condensó conflictos de décadas [...]” (100). Por otro lado, el argumento policial en *Pasado Perfecto*, como en las novelas que le sucederán, ocurre colateralmente a la historia personal de su protagonista, Mario Conde, y de su generación. Ambos relatos se entrelazan y vinculan de un modo u otro a las tres primeras décadas de la Revolución — sesenta, setenta y ochenta— y para entender su trama, es necesario conocer este periodo, por el que transcurre una generación que será en los años noventa la más crítica del proceso revolucionario y, a su vez, la protagonista de las novelas de Padura. Una generación, que como bien apunta Uxó (2006), “[marcará] su territorio con un nuevo discurso y otra propuesta ideológica que deja[rá] atrás el ‘sinflictivismo’ y el ‘teque’ que le había contaminado [...]” (40).

El proceso que va gestándose en las tres décadas que estudiamos en este capítulo conduce inevitablemente a la literatura de los años noventa y de principio del siglo XXI cubano, que tendrá un carácter muy crítico, pero desde la decepción, dado que, como bien plantean Esteban y Aparicio (2022) tanto a la generación de artistas que participa en la narrativa de los noventa, como a la generación protagonista de estas historias se les prometió un futuro que la experiencia le negó constantemente. Padura llama a esta generación escondida o de mandados y Jorge Fornet la identifica como la generación de la utopía agotada.

Los hombres de esa generación “[...] crecieron con la convicción de que iban a cambiar el mundo, y fueron madurando a la misma vez que el proyecto político, por lo que devinieron testigos de sus crisis, contradicciones y desafíos” (Esteban y Aparicio: 2022: 16) además de su fracaso. Al igual que Padura, Mario Conde y su grupo de amigos, protagonistas de las historias que ocurren paralelamente a la historia policial, “[...] habían sido educados bajo la idea de que trabajarían para mejorar la sociedad cubana. Vivían imbuidos de humanismo revolucionario moderno. Pero tras el colapso del socialismo descubren amargados el simulacro en que vivieron hasta entonces” (Casamayor-Cisneros: 2013:122). Por esta razón, según el criterio de Esteban y Aparicio (2022), “La desazón del intelectual cubano y del hombre de la calle formado en actitudes cívicas es mucho

más severa y radical que la del individuo radicado en otros países latinoamericanos” (70) por lo que, aunque la literatura policial que se escribe en Cuba a partir de los noventa comparta críticas y situaciones similares a la de Latinoamérica, “[...] los ejemplos de Cuba, con Padura a la cabeza, desembocan en una frustración que llega hasta el hastío” (70). El hastío será la característica más acentuada de la narrativa que se inscribe en esta década, y para entender sus razones, se necesita conocer el periodo que va desde el triunfo de la revolución de 1959 con sus promesas de cambio social y de futuro luminoso, con la llegada del hombre nuevo y con la proclamación de diferentes medidas políticas destinadas a garantizar y resguardar dichas promesas, hasta el arribo de los noventa, donde lo que se muestra es “[...] tan llamativamente ruinoso y catastrófico [que se hace] urgente indagar en las causas y los detalles de cada estadio del proceso que ha llevado a tal situación” (71). Padura se situará al frente de una generación que cuestionará el funcionamiento del sistema en estas décadas y especialmente a partir de 1989, fecha que marca el inicio de una profunda crisis económica, política y social y que a nivel de la literatura policial implicará la reelaboración del realismo, totalmente contrario al realismo socialista demandado por el régimen, y la inserción en el postmodernismo cuya arista distintiva será, precisamente, la que “[...] acentúa el descreimiento y se siente incapaz de mirar al futuro como reacción al fracaso de los grandes relatos de la modernidad [...]” (Mateo citada en Sánchez: 2012: 91).

5.2. RUMBO AL REALISMO SOCIALISTA

En los sistemas políticos totalitarios de Europa del Este y las Repúblicas Soviéticas la literatura se diluyó en teorizaciones a favor del poder imperante o en contra de las ideologías que se oponían a él. La política legitimó o desconoció la creación literaria en función de su discurso, juzgar al arte desde la política fue un acto en el que incurrieron estos países y en el que, por añadidura, incurriría Cuba obstinadamente “Entre 1971 y 1992, los años en que el Estado cubano funcionó con mayor sintonía con el modelo soviético” (Rojas: 2009: 10). Durante este tiempo “[...] la política cultural se vio limitada por la férrea adscripción de la ideología oficial al marxismo-leninismo” (10-11). Anterior a 1971 todavía se publicarían en Cuba algunas novelas de evidente calidad literaria no vinculadas aún al realismo socialista y después de 1992 —fecha en que, según Rojas, se inicia el periodo post soviético, que se extenderá hasta el año 2009 (19)— la ideología cubana dará un giro con su consecuente influencia en la creación artística la cual se volverá “menos dogmática y más permeable” (19).

Desde 1959 y antes de 1971, comienza un proceso que despegará lentamente, atravesando diferentes etapas y situaciones que eventualmente conducirán al establecimiento de una política cultural, entendiendo como tal: “[...] el sistema de institucionalización de acciones estatales con un marcado carácter ideológico en el plano artístico, literario e incluso en un nivel más profundo y a plazo más mediano también en las tradiciones, costumbres, etcétera [...]” (Garcés: 2013: 130), que acogerá como método de expresión artística al realismo que era entre todas las corrientes el más accesible a la humilde e indocta clase trabajadora.

Asimismo, según Lissorgues (2001), la estética realista “[...] viene a ser como la línea del horizonte de una geometría variable en la que intervienen varios parámetros, entre los cuales los de carácter histórico, ideológico y estético desempeñan un papel determinante” (55) es por eso que buena parte de la narrativa cubana plausible de la década de 1960 fue de corte realista y resultó, en gran medida, en el testimonio de esa época y también de la época anterior al triunfo de la Revolución. Pero al inicio de la década de 1970, el gobierno se arrogará la concepción soviética del papel del escritor y el artista en el socialismo, y el arte y la literatura apelarán por el realismo socialista como corriente de creación artística, el cual no será “[...] una mera exotividad estética de Europa del Este y La Unión Soviética, sino el protagonista de muchos de los conflictos que existieron en el campo de la cultura cubana durante varias décadas” (Garcés: 2019: 58). Su empleo comenzará a sugerirse años antes, desde las páginas de *Cuba Socialista*, el 26 de octubre de 1963,

donde Mirta Aguirre (2017) —escritora cubana de adhesión comunista— dejará clara la estética y la afiliación que desde la Revolución debían asumir los escritores y artistas:

El realismo socialista, que no menosprecia en el arte la belleza, lo entiende como vehículo de la veracidad. Como camino del conocimiento y como arma para la transformación del mundo.

Modo de crear que se apoya en el materialismo científico y en la estética que dimana de él, es tanto mejor utilizado cuando con mayor profundidad se ha asimilado el marxismo.

Ni que decir hay que el dominio del materialismo dialéctico e histórico y la actividad práctica revolucionaria ayudan mucho a los creadores. Tanto, que jamás se incitará bastante en la conveniencia de que todo escritor, todo artista, se procure una sólida formación filosófica materialista. (párr. 39-41)

El realismo socialista sería entonces la corriente sugerida inicialmente, y secundada más tarde desde el gobierno, la cual excluiría cualquier otro método de creación artística y “[...] llevaba[ría] a unos resultados lamentables tal como demostraba el ejemplo del arte ruso” (Milosz: 2016: 25).

Pero era necesario convencer a los intelectuales, por lo que debía seguirse argumentando, ese era el esquema: argumentar, ofrecer a los intelectuales “[...] la confirmación de que no puede ser de otra manera” (28), porque:

[...] será equivocado afirmar que el realismo socialista se hace imposible al que carezca de esa formación [materialista]. Por fortuna basta que el artista esté de corazón junto al proletariado [...] basta que de hecho rehúse toda metafísica concepción abstracta del hombre y de la sociedad, basta que posea estatura creadora —sensibilidad, inteligencia, cultura suficiente a los empeños que aborde— para que la obra inspirada en los principios del realismo socialista pueda brotar de él naturalmente, que es la única forma en que, en cualquier caso, debe brotar. (Aguirre: 2017: párr. 42)

Aun cuando la Revolución prometía la unión de las vanguardias artísticas con las vanguardias políticas, la relación entre ambas se hizo difícil desde un principio. El foco de las polémicas entre los intelectuales y los políticos residía en una pregunta: ¿Cuál debería ser el papel del arte dentro de la Revolución?

El primer altercado entre los intelectuales y el Estado tuvo lugar en 1961 con la prohibición del cortometraje PM de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez. “Aparentemente la película no gustó porque daba una impresión libre y fácil de la vida en La Habana en momentos en los que se suponía a la ciudad en un estado de alerta esperando una invasión” (Thomas citado en Gilman: 2012: 192). La discusión que se iniciara entre los intelectuales a raíz de esta prohibición concluyó en una

reunión entre estos y el gobierno, celebrada los días 23, 26 y 30 de junio en la que Fidel pronunció sus conocidas “Palabras a los intelectuales” donde dijo: “[...] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir” (Castro: 2016: 87), asumiendo —y adaptando a la situación particular de Cuba— la tesis leninista de que la libertad de expresión está condicionada a la causa general del proletariado y a la doctrina del partido (Lenin y Stalin: 1942: 86).

El primer año del triunfo de la Revolución, bautizado como Año de la Liberación, fue un año de muchas reformas, a la realización de las cuales se podía contribuir desde el plano individual. “De pronto el país comenzaba a ser otro, radicalmente; comenzaron a vivirse acontecimientos muy importantes en el orden económico y social, y de alguna manera la literatura trató de asumir la traducción estética de esos cambios [...]” (Padura en Epple: 1995: 50).

El ensayista y crítico literario Rogelio Rodríguez Coronel (1983) define a la novela de la revolución cubana como “[...] cuerpo narrativo que constituye la respuesta artística de novelistas cubanos ante la repercusión que ha tenido en sus conciencias el proceso transformador de diversas instancias de la realidad social y humana de nuestro país a partir de 1959” (9), asumiendo una especie de renacer ante el desborde creativo que inspirara el triunfo revolucionario. Es el proceso que ciertamente tiene lugar en los primeros años, en la década de los sesenta que “[...] fue una década de crecimiento, de deslumbramiento, donde era inevitable que el fenómeno revolucionario entrara de lleno en la obra de los escritores” (Padura en Epple: 1995: 50). Durante este período el arte de la novela fue lo que Lissorgues (2001) identifica como “[...] el resultado, nunca del todo perfecto, de una transacción entre el arte y la moral” (56) es así como se escribieron novelas directamente relacionadas con el proceso revolucionario y otras que fundamentalmente analizan de manera crítica al sistema burgués imperante en Cuba hasta esa fecha. Se comenzaba a establecer —no solo desde el estrado político, sino también desde el arte— la diferenciación entre una etapa anterior y la que se iniciaba, dando por sentado la superioridad de la Revolución. Por tanto, eran publicable las obras que cuestionaran los valores de entonces. Tal es el caso de *El caserón del Cerro* (1961) de Marcelo Pogolotti; que desde 1940 esperaba ser publicada, y era una crítica acerva a la época machadista.

En esta tendencia se encuentra también *Tierra firme* (1961), novela merecedora del Premio Casa de las Américas; enmarcada dentro del método narrativo de la novela de la tierra

latinoamericana de cuarenta años atrás, constituye una denuncia de la explotación y miseria a que fue sometido el campesino cubano antes del triunfo revolucionario. Este método renacía y moría con esta novela totalmente desfasada, pero muy valiosa para su tiempo porque las comparaciones entre una y otra etapas servían más para afianzar una política que para encontrar una manera auténtica de narrar la vida.

También dentro de la tendencia de la novela costumbrista de crítica social, da su visión del campo prerrevolucionario Samuel Feijóo, quien, por el lenguaje, el desenfado, la atmósfera y la ingeniosidad de algunos de sus diálogos pudiera ser considerado el autor que mejor capta la psicología criolla hasta ese entonces. Un ejemplo es *Juan Quinquín en Pueblo Mocho* (1964).

El libro considerado como el iniciador de la novela de la Revolución se termina de escribir y se publica en la ciudad de New York en 1958, con un título perteneciente al realismo socialista: *El sol a plomo*, de Humberto Arenal, inspirado en el secuestro en febrero de 1958 del campeón mundial de automovilismo Juan Manuel Fangio, llevado a cabo por el movimiento insurreccional cubano, para poner en evidencia el deterioro moral y cívico de la dictadura de Batista. Arenal convierte el hecho real en ficción (el secuestrado es el boxeador Kid México) para mover las mismas expectativas de denuncia, pero en el plano literario.

De esta manera un tanto irónica, la novela que se concluye y publica en las entrañas del “monstruo” *El sol a plomo* inicia una de las temáticas fundamentales de las primeras novelas dentro de la Revolución: la lucha clandestina, en las ciudades, contra la dictadura de Fulgencio Batista. Tema que continúa José Soler Puig con una obra ganadora en 1960 del Premio Casa de las Américas: *Bertillón 166* y de la cual escribiera José Antonio Portuondo (1967):

Es el reflejo más fiel aparecido hasta ahora de la acción clandestina en las ciudades, de la atmósfera de terror y heroísmo, de lucha por la libertad, no cuajada aún en un coherente ideario político y social. La pintura realista de personajes y de situaciones lleva al lector a una completa vivencia de la sorda batalla cotidiana en la que no había cuartel. Los términos del conflicto, la posición de las clases y grupos sociales están dados de modo directo, y el lector alcanza un cabal conocimiento por imágenes, una entrañable vivencia del acontecer revolucionario. (203)

Como se infiere de este análisis crítico, lo verdaderamente importante de la novela, más allá de su calidad literaria, es haber sabido llevar al texto la atmósfera de la lucha en la ciudad de Santiago de Cuba. Obviamente es una crítica que evade frontalmente cualquiera de los desaciertos estilísticos que la obra posee, pero concentra su atención en el valor utilitario de ésta desde el punto de vista político. Juicio que se populariza en esta década y que predominará en el arte y la literatura

por dos décadas más. Lo que Sánchez Vásquez (1978) denotara como tesis simplista que reduce el valor de una obra a las ideas plasmadas en ella (33), muy presente en el zhdanovismo y en el estalinismo asumidos por la estética marxista soviética y como derivación por los teóricos del realismo socialista.

Veinte años después Rodríguez Coronel (1983) emitirá sobre la misma obra esta opinión:

[...] endeblez argumental, aglutinación de núcleos temáticos sin desarrollo que dificultan el desenvolvimiento de la trama, presencia de cuadros que, si bien revelan sectores o aspectos de interés social, no se insertan de manera orgánica dentro de la trama ni aportan elementos significativos de ambientación, falta de fluidez en algunos diálogos [...]. (26)

Con esta novela, Soler Puig exhibe un realismo simplista, una adoctrinada pintura de lo que él consideraba momentos definitorios en la historia del país. Y muestra una galería de personajes planos, esquemáticos, fetiches con una única y predeterminada función que no les permiten un desarrollo psicológico más equilibrado y, en consecuencia, más creíble dentro de las complejidades del ser humano. Sucede algo muy similar con su novela *En el año de enero* (1963), que refiere el tema de los grupos sociales en el primer año de Revolución en un intento muy abarcador que muestra mucho, pero dice muy poco. En su novela *El derrumbe* (1964), resuelve algunos de los problemas presentados en las anteriores y maneja con mayor destreza literaria la reiteración del tema de la lucha entre el sistema capitalista y el socialista, que se inoculaba en la mente del cubano, para lo cual recurre al elemento testimonial y a las heridas innegables que dejara la dictadura de Batista. Paradójicamente será en 1975 —año de reacia parametración artística— que finalice y publique su gran novela *El pan dormido* con la que logra salvar todas las imprecisiones anteriores y fijarse un merecido lugar en la literatura cubana.

Dentro de la urgencia de estos primeros momentos con base en la lucha ideológica, se dan los elementos idóneos para que proliferen una literatura de barricada, que es aprovechada por el Estado revolucionario y los escritores emergentes, porque como señala Díaz Infante (2014), “[...] lo que legitima a la literatura, en este contexto, no es más que su capacidad de vehicular la doctrina partidista” (159). Así se van creando las condiciones para el posterior establecimiento del realismo socialista como método de creación artística omnipresente en la cultura estalinista, que tendrá en la narrativa un argumento recurrente —parcialmente iniciado en las obras mencionadas: la reprobación de todo lo anterior y el elogio a una sociedad que todavía no existe, pero que el nuevo

gobierno construirá en un futuro en el que se inserta, por encima de todas las individualidades, el hombre nuevo guevariano.

El Premio Casa de las Américas es coherente con esta tendencia y en 1962 es otorgado a *Maestra voluntaria*, de Daura Olema. Novela muy politizada y carente de valores literarios pero que la crítica evalúa como una novela excepcional donde se plasma con lucidez la realidad de la época que describe. Época que destaca por la formación del hombre nuevo que ha cambiado sus rezagadas concepciones y valores gracias a la influencia de la pujante Revolución. Veremos más adelante como contrasta esta imagen, tan repetida en la novela del realismo socialista, con la imagen del hombre nuevo en la novela de Padura donde tendrá un tratamiento diferente. En Padura el hombre nuevo es una impostura. No existe. Su novela policial insistirá en la idea de que:

[...] el hombre nuevo y el paraíso socialista son [...] una gran mentira, y lo que está escondido saldrá tarde o temprano a la luz pública, del mismo modo que el autor del crimen será, en algún momento, desenmascarado por el policía. (Esteban y Aparicio: 2022: 81)

En 1963 el premio lo obtiene la novela *La situación*, de Lisandro Otero. A pesar de que en ella se aprecia la influencia de la narrativa norteamericana contemporánea, fundamentalmente Ernest Hemingway y John Dos Passos, dado el dominio estilístico y estructural patente en la novela, utiliza también el recurso argumental del pasado inmediato para justificar el presente. Hurgar en el ámbito burgués de la sociedad prerrevolucionaria y fundamentalmente en la vida de un personaje que no acaba por encontrar el sentido de su existencia. Una novela que “[...] sabe reflejar, íntegramente, el desmembramiento de un mundo, su inevitable apocalipsis como un producto de la corrupción interna, de los propios elementos que lo definen” (Rodríguez: 1983: 41).

En los premios otorgados por Casa de las Américas es posible entrever el tipo de literatura que comienza a promoverse en la isla, cuyo papel esencial es el de promocionar las bondades de la nueva sociedad, lo cual a su vez influye en el tipo de intelectual que pudo de manera sistemática acceder al mundo editorial porque en Cuba, como ha desatacado Rafael Rojas (2009), no solo existe un gobierno al que pertenecían y pertenecen todas las editoriales del país, sino que además ese gobierno poseía y “[...] posee una ideología hacia la que debe gravitar el campo intelectual” (11).

En estas circunstancias aparece como ángel anunciador de otras vertientes de la novela: *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, texto que desde las primeras páginas se opone al realismo reproductor de sus antecesoras y abre una hendidura en la novelística cubana que se inscribe

dentro, o al menos durante la Revolución. A esta monumental novela del origenista, se le intenta escamotear su trascendencia, al igual que a su autor y a “su vieja voz hueca y grotesca” (Padilla: 1959: 5). No son tiempos para el grupo Orígenes, la nueva generación de intelectuales le rechaza ingrata y en la revista *Bohemia* se publica un artículo de Jesús Díaz en el que escribe: “Nadie piensa en *Paradiso* al hablar de literatura revolucionaria” (Díaz citado en Pogolotti: 2006: 332).

Previo a la publicación de esta novela, alrededor de 1961 en *Lunes de Revolución* aparecerían ensayos y publicaciones escritas por Heberto Padilla, José Álvarez Baragaño, Antón Arrufat, en los que se arremetía en contra de Lezama y de otros miembros del grupo orígenes, como Eliseo Diego o Cintio Vitier, por su apatía política y por su poesía hermética, oscura y elitista (Luis: 2003: 29). Contribuyendo así, a la elaboración del discurso que se proponía establecer la ideología oficialista: “[...] el del tiempo nuevo ajeno a la historia y negador de ella” (Aparicio: 2021: párr. 3).

“Desde esta posición de fuerza”, como escribiera años más tarde Cabrera Infante, los jóvenes escritores entre los que se incluía, se dedicaron a

[...] aniquilar a respetados escritores del pasado. Como Lezama Lima, tal vez porque tuvo la audacia de combinar en sus poemas las ideologías anacrónicas de Góngora y Mallarmé, articuladas en La Habana de entonces para producir violentos versos de un catolicismo magnífico y oscuro —y reaccionario. (Cabrera citado en Luis: 2003: 29)

Muy poco después de *Paradiso* aparecen otras novelas que proponen un cambio de perspectiva respecto a la de los inicios de la década de 1960, en una invitación a visitar los modelos vanguardistas y alentar la experimentación con las formas mediante un verdadero diálogo entre estas y la conciencia socio-histórica y cultural, con la finalidad de encontrar las claves que van más allá de lo mediato circunstancial y se adentran en lo verdaderamente trascendental de la existencia. Dentro de ellas destacan *Celestino antes del alba* (1967) y *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas.

Por otro lado, buscando una manera original y dada su condición de antropólogo y etnólogo en ciernes, Miguel Barnet aporta con su testimonio *Biografía de un cimarrón* (1966) una nueva manera de asumir la novela, ya que se trata de una historia real contada por su protagonista y el escritor se limita a encontrar la forma adecuada para llevarla al papel sin lastrar la poesía y el encanto natural del lenguaje del personaje. Dentro de la novela testimonio destaca *Canción de Rachel* (1969) del propio Barnet. Ambas novelas:

[...] inauguran la llamada “novela testimonio” y dotan a la narrativa cubana de un método que eleva eficazmente lo factual a una instancia artística. Apoyado en la etnografía y la antropología, Barnet reconstruye la vida de individuos pertenecientes a sectores sociales marginados y explotados en la sociedad anterior con el mismo empeño dominante en la novelística cubana de entonces: la recuperación de una identidad alienada en el período republicano. (Rodríguez: 2008: 92)

Para el intelectual cubano, el tiempo inmediatamente posterior al triunfo de la Revolución representa un momento contradictorio y a su vez definitorio, pues se trata de luchar contra el mundo burgués donde se habían educado y disponerse a contribuir a la construcción de un mundo que convocaba a los sectores menos favorecidos o marginados, sectores que por primera vez creían participar en el destino de la nación y junto a los cuales los intelectuales se sentían fuera de lugar. El desgarramiento de este tipo de personaje, en esta situación específica, alcanza su clímax en *Memorias del Subdesarrollo* (1968) de Edmundo Desnoes.

En la novela las reflexiones del protagonista trascienden el marco testimonial y se convierten en sentencias filosóficas valederas:

[...] hasta los sentimientos de los cubanos son subdesarrollados: sus alegrías y sus sufrimientos son primitivos y directos, no han sido trabajados y enredados por la cultura. [...]. La Revolución es lo único complicado y serio que le ha caído en la cabeza a los cubanos. (Desnoes: 1965: 17)

Todos son unos ilusos. La contra, porque vive convencida de que recuperará su cómoda ignorancia; la Revolución porque cree que puede sacar a este país del subdesarrollo. (19)

[...] el cubano se olvida fácilmente del pasado: vive demasiado en el presente. (22)

[...] una de las señales del subdesarrollo: incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse. (27)

Los revolucionarios son los místicos del siglo XX: están dispuestos a morir por la implacable justicia social. (59)

En la cuentística cubana de los finales de los sesenta a partir de *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz “se produce la explosión de la narrativa cubana con temas revolucionarios, sobre la guerra y los temas sobre la pérdida del mundo burgués, de cómo insertarse en la nueva sociedad junto con otras líneas anteriores como el fantástico o el absurdo” (Aguilar, R., Arango, A., García, D., Díaz, E., Gracia, D. Mejides, M., ... Suárez, Y.: 2001: 168). Es el período que se ha dado a llamar como el de “narrativa de la violencia”, o la “nueva narrativa cubana”, y que se enmarca entre 1966 y 1972, y en el que se realizaron importantes transformaciones estructurales y artísticas según el crítico Salvador Redonet (1993) que en un acercamiento a la narrativa de los sesenta sostiene que:

[...] instaura como normas la ruptura secuencial, las superposiciones y las yuxtaposiciones cronotópicas y —especialmente— la integración de diferentes puntos de vista y personas gramaticales, el predominio de las narraciones y/o monólogos en primera y segunda persona de diferentes tiempos verbales [...] al recrear contextos de la historia más reciente u otros que transparentan la indagación en las raíces de esta última. (13)

Entre los textos que trasciende en este periodo podrían considerarse también algunos cuentos de los libros *Condenados del Condado* (1968), de Norberto Fuentes, *Los pasos sobre la hierba* (1970), de Eduardo Heras León, y el ya citado *Los años duros* (1966) de Jesús Díaz.

Alberto Garrandés (1999) divide las tendencias de la narrativa cubana hasta inicios de la década de los setenta en cuatro maneras o tipos fundamentales según el tema y la problemática que asumen siempre dentro del realismo: El realismo rural imaginativo en el que ubica a Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz, Onelio Jorge Cardoso y Dora Alonso; el realismo urbano, representado por Antonio Ortega, Cabrera Infante, Calvert Casey, Humberto Arenal y Antonio Benítez Rojo; el realismo metafísico de Ezequiel Vieta y Virgilio Piñera; y el realismo mitopoético donde destacan Alejo Carpentier, Lezama Lima y Dulce María Loynaz, entre otros. Pero la mayoría de estos escritores, conjuntamente con su obra, desaparecerían del escenario narrativo por dos décadas, las de 1970 y 1980. Unos por haberse exiliado en el extranjero, otros por negarse a seguir la parametración artística que impuso el gobierno, condenados al exilio en su propia tierra. A estos escritores no se les leía porque en Cuba “Con la creación del Instituto Cubano del Libro, en 1967, comenzó un acelerado proceso de control ideológico del trabajo editorial, que [...] traería como consecuencia el empobrecimiento del campo intelectual de la isla” (Rojas: 2009: 10). No se les leía porque su realismo era considerado superficial frente al realismo socialista —que se impondría en la narrativa definitivamente a partir de 1972—, definido como un arte profundo, capaz de captar el presente como totalidad histórica y desentrañar los fenómenos de la sociedad (Díaz: 2014: 169). No se les leía porque la literatura cubana se sometió al

[...] discurso ideológico [que] se centró en la figura de Fidel Castro, un político con una visión sumamente instrumental de la literatura y el pensamiento. Castro se proyecta públicamente, dentro y fuera de la isla, como un lector obsesivo, cuyos autores de cabecera [*eran*] Ernest Hemingway y Gabriel García Márquez, pero que jamás se [refirió] a ninguno de los clásicos de la literatura cubana del siglo XX—Carpentier, Guillén, Lezama o Piñera—, por no hablar de exiliados como Cabrera Infante, Sarduy o Arenas, a quienes [*desconoció*] como cualquier otro «enemigo» de «su» nación. (Rojas: 2009: 17-18)

Conforme avanzaba la primera década de la Revolución avanzaban las divisiones, las sospechas, las temeridades, los exilios voluntarios y obligatorios hacia fuera del país, hacia dentro de sí mismo, y los miedos que empezaban a pagarse, y purgarse en silencio. Y a medida que se acercaban los setenta “La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual” como señala Gilman (2012: 58), y “Los intelectuales de derecha quedaron en una posición marginal” (58). Esta división alcanza su clímax y se oficializa con el evento que da inicio a una década funesta para el ambiente artístico y literario de la isla: el discurso de clausura pronunciado por Fidel Castro en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, celebrado a escasos días de lo que Jorge Fonet calificó como un suceso policiaco, el conocido proceso y la posterior inculpación de Heberto Padilla, originado simplemente por la práctica de una poética que no respondía a lo que el poder cultural consideraba beneficioso y objetivo para la Revolución. La prueba del delito era su poemario *Fuera del juego*. Sin embargo, el proceso se transformó en

[...] un terremoto político de proporciones imprevistas. Lo que en otras circunstancias no hubiera pasado de ser una escaramuza sin mayor trascendencia, precipitó distanciamientos y disensiones, y provocó una veloz radicalización de opiniones y posturas. La cronología de los hechos revela la formación de una indetenible bola de nieve, un verdadero alud de lamentables consecuencias. (Fonet: 2013: 114)

Aprovechando el aniversario de la victoria a la invasión de Playa Girón, se abrieron los salones del Hotel Habana Libre para el trabajo por comisiones y las puertas del cine Radiocentro, para las sesiones plenarias del congreso, a las que asistirían la mayoría de los educadores del país e importantes figuras de la cultura cubana, esencialmente de formación marxista, entre los que vale destacar a Félix Pita Rodríguez y a José Antonio Portuondo, considerados posteriormente como “los ángeles guardianes de la literatura policial cubana” (Betancourt citado en Uxó: 2018: 130). Este congreso además de abrir una nueva etapa constituye “un evento esencial en el desarrollo de la política cultural cubana en general y “[...] tendrá un impacto decisivo para el nacimiento del policial revolucionario” (Uxó: 2018: 131).

A partir de este congreso Cuba asumiría una concepción ideológica del arte manejada por la Unión Soviética y por los países socialistas de Europa cuya dialéctica consistiría en “[...] prever que la creación artística, discordante con el «realismo socialista» no tendrá valor alguno, y después poner al artista en unas condiciones en las que tal creación no tiene ningún valor” (Milosz: 2016: 28).

En opinión de Padura, la función que había asumido la literatura cubana en los años sesenta de reflejar en sus obras los cambios sociales y la repercusión que estos había tenido en el individuo, en los setenta “[...] comienza a esquematizarse porque se agota la novedad de esos asuntos que habían surgido con rasgo protagónico [...]” (Padura en Epple: 1995: 50) y esto hace que sobrevenga “[...] un periodo de total esquematismo, con escasísimas obras que puedan considerarse salvables estéticamente, porque la mayoría repetía los temas de los sesenta [...] desde una perspectiva mucho más maniquea” (50). Se inicia así un periodo en el que además imperará en el arte y la literatura un lenguaje de propaganda y culto al sistema político socialista.

Después del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura considerado el parteaguas entre la etapa inicial de apertura de la cultura cubana inmediatamente después del triunfo de la Revolución y la etapa posterior a 1971 de rígido control, el escritor se someterá a las exigencias del sistema “no tan solo porque tiene miedo por su propia piel. Tiene miedo de algo más valioso: del valor de su propia obra que, al seguir un camino equivocado [...], se convierte, en mayor o menor medida, tan solo en grafomanía” (Milosz: 2016: 25).

A juicio de Leonardo Padura el momento ulterior al congreso fue uno de los más infaustos de la cultura cubana, “[...] donde se trata de ‘reeducar’ a los artistas porque se consideraba que estaban desviados o pretendían hacer una literatura que no era la que se debería escribir en un país socialista en ascenso” (Padura en Epple: 1995: 50). Además, las vanguardias artísticas, que en un principio habían sido invitadas a construir la nueva sociedad en conjunto con las vanguardias política, ahora resultaban inconvenientes, porque “[...] si la revolución misma era la gran obra cultural, como reconocía la declaración del Congreso no había en ella espacio para un arte con las pretensiones del moderno; esas vanguardias eran degeneraciones burguesas y como tales debían ser erradicadas [...]” (Díaz: 2014: 132). Por otro lado, la Revolución había asumido la concepción maoísta del arte con criterio utilitarista, quiere decir, el arte en función de los intereses de las masas, con lo cual debía ser accesible a ellas, excluyendo toda creación vanguardista no realista. Desde el Congreso Cultural de La Habana celebrado en enero de 1968 se había sostenido que los antiguos conceptos de vanguardia adquirirían una mejor definición dentro del marco de la Revolución. Convertirse en vanguardia cultural suponía la participación militante en la vida revolucionaria (Gilman: 2012: 207). Por otro lado: “[...] el arte de veras vanguardista debe ser el surgido en el socialismo, que opone a una serie de personajes corrompidos, atmósferas sórdidas y pesimistas, considerados como típico del arte capitalista, la presentación generalmente idealizada

de un nuevo mundo floreciente” (Garcés: 2019: 68). El optimismo en el arte revolucionario devino un requisito inexcusable, era como señala Garcés (2019): “una denominación eufemística para la apologética” (68). Por tanto, siguiendo las pautas estalinistas, a los escritores en Cuba se les pide “[...] que pongan en práctica el optimismo [sin considerar que] el optimismo y la literatura son como una pareja mal avenida: tarde o temprano terminan por divorciarse” (Carballo citado en Gilman: 2012: 202).

Tras finalizar el congreso comienza la persecución y aniquilamiento de todos aquellos intelectuales que disientan de la doctrina revolucionaria, pues siguiendo las concepciones políticas filosóficas y estéticas del Che, la tarea del gobierno “[...] consist[ía] en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se perviert[iera] y perviert[iera] a las nuevas” (Guevara: 2011: 18). Bajo estas circunstancias,

Muchos escritores y artistas presionados por el cerco de censura e imposiciones del régimen, dejaron de producir obras; otros las guardaron sin atreverse a enviarlas a las prensas y, los más acomodaticios comenzaron a producir textos en serie, ceñidos a una normativa y a unas pautas de servicio al régimen. Buenos narradores se exiliaron a insiliaron, y mediocres plumas ocuparon los yermos predios que la censura convirtió en desiertos. (Esteban: 2018: 61)

Además, este congreso “[...] trae como un primer resultado, y como medida inmediata un fenómeno que se llamó la ‘parametración’, una palabra horrible, referida a que quien no cumpliera con determinados parámetros no podía trabajar como educador o como artista” (Padura en Epple:1995: 50). La parametración, en opinión de Padura, fue especialmente rigurosa con los homosexuales pues “Se suponía que por ser homosexual el individuo no podía ser autor de un grupo de teatro o bailarín de un grupo de danzas: es decir, no cumplía con los parámetros ideológicos para ser un artista que trabajara para el pueblo” (50). “Un falso machismo revolucionario reaccionó contra ellos como si fuesen el peor baldón para Cuba” (Gilman: 2012: 2002).

Este congreso también es cardinal en la instauración, un año más tarde, del concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución que promoverá la escritura de la narrativa policial y fomentará el auge de este género en Cuba, cuyo apogeo, en opinión de Persephone Braham (2004) “[...] represented an aesthetic and ideological reaction to the perceived sophistication of the boom and earlier vanguards, some of which were also associated with homosexual intellectuals of the previous generation” (351-352).

Sobre esta etapa oscura de la cultura revolucionaria, donde se inscribe el apogeo del género policial, Alberto Garrandés (1999) comenta que:

Luego del Congreso Nacional de Cultura celebrado del veintitrés al treinta de abril de 1971, las cosas cambiaron. Se produjo un hiato de índole preceptiva que —para decirlo sin estridencias ni suavidades— no le hizo ningún bien al cuento (ni a la vida cultural de entonces). [...] Lo que se pretendía entonces era abolir las funciones inquisitivas y cuestionadoras que la literatura cumple a despecho, incluso, de empeños conscientemente alejados de toda controversia, bajo la cual se encontraba un sostén, el de una fabulación que fue sentenciada a muerte en buena parte de los años setenta. De ella se dijo, por ejemplo, que era expresión de actitudes políticas dudosas, desarrolladas en textos complejos y, por tanto, impopulares. La mediocridad triunfó nocivamente. (224-225)

La crítica revolucionaria más conservadora, la que aún se aferra al dogma, llama a aquella etapa “momento complejo y difícil para la cultura cubana y para la literatura en particular” (Sotera, Arranz, Puentes y Barredo, 2011: 292). En este período mueren olvidados, en el ostracismo, refugiados más en sus interiores que en los propios interiores de sus respectivos hogares, José Lezama Lima (1976) y Virgilio Piñera (1979); sobre ambos se publica una breve, pero inevitable, reseña en la prensa oficial y solo algunos pocos amigos están presentes a la hora del adiós, porque ni el uno, ni el otro estuvo “[...] expresamente comprometido con el proceso revolucionario, no solamente en su trabajo teórico y periodístico, sino incluso en su creación literaria” (Padura en Epple: 1995: 53). Sin embargo, más adelante su obra tenderá un puente con la obra de los escritores jóvenes de la década de los ochenta (Lezama) y los noventa (Piñera).

El remedo de los “procesos de Moscú” a la cubana, muestra la cara tenebrosa de un proyecto que desde antes de 1971 comienza a dar tumbos, a buscar espacios y manos salvadoras, al mismo tiempo que necesitaba de culpables tanto internos como externos, política que con mayor o menor rigurosidad se ha extendido desde 1971 hasta nuestros días porque

[...] es evidente que en Cuba la cultura nacional sigue siendo asumida como un territorio con límites políticos claros, en que un artista, un escritor, o un académico que no concuerde con la forma de gobierno establecida y se le oponga públicamente desde la isla o desde el exilio, resulta catalogado como intelectual «no» cubano o «anticubano», es decir, como enemigo. (Rojas: 2009: 12)

A pesar de estas drásticas medidas, la Revolución contó todavía con el apoyo de un grupo considerable de destacados intelectuales, entre los que resaltan las figuras de Fernández Retamar, Cintio Vitier, Juan Marinello, Nicolás Guillen, Alejo Carpentier, Ángel Augier, José Antonio Portuondo. Para los de filiación comunista, la Revolución devino el contexto ideal para desarrollar

su obra, pero para aquellos que no militaban en esa ideología, pero admiraban la labor de la Revolución, la opción fue única: supeditar su creación a ella. Porque

De las dos grandes tendencias en pugna a lo largo de la década del 60, al cabo resultó triunfadora la más dogmática; hacia 1971 se imponía, en el espíritu, sino en la letra, el realismo socialista. En oposición a los convulsos sesenta, años de cierta definición ideológica, en los setenta se produjo eso que Sartre había llamado “militarización de la cultura”. (Díaz: 2014: 158-159)

Como en la Unión Soviética, Cuba elige el realismo socialista “[...] como el deber ser de la cuestión artística comprometida con la transformación social” (Garcés 2019: 57). A diferencia de este país no lo reconoció oficialmente como hicieron ellos en 1934, en I Primer Congreso de Escritores Soviéticos, pero “[...] condenó cualquier obra que supusiera una búsqueda formal o conceptual fuera de los cánones establecidos” (73), y abogó por “[...] un arte cuyo único papel [fuera] educar a la sociedad y promocionar el nuevo orden de cosas. Semejante concepción estética era la mejor posible para [...] mantener una imagen de perfección [...]” (74), por la que apostó la literatura de la época incluido el policial revolucionario. Así, en la década de los setenta se asumía definitivamente desde la política y la cultura una posición estalinista y no precisamente marxista como se insistía en declarar, porque

El pensamiento marxista original considera al arte como integrado a la producción espiritual de una totalidad social concreta, que por supuesto incluye a la ideología, de la cual no se sustrae, pero a la que tampoco se limita; por tanto se puede afirmar que aquellas corrientes del marxismo que reducen lo artístico a lo puramente ideológico, no son tales, siendo suma, collages eclécticos que permiten una brecha de acceso a ideas ajenas, e incluso, contrarias al campus marxista original, que han conllevado a prácticas absolutistas y a críticas injustas. (74)

En 1971 el Premio Casa de las Américas vuelve a seleccionar una novela revolucionaria, *La última mujer y el próximo combate*, de Manuel Cofiño, paradigmático título y obra que responden al realismo socialista. Otra vez el conflicto entre los rezagos del pasado y las realizaciones del presente. En la novela un narrador omnisciente genera un narrador colectivo, suerte de apéndice suyo, pero anónimo, habla en primera persona y “trasmite los procesos de conciencia de algunos personajes, sobre todo de campesinos [...] este recurso posibilita la reproducción del mundo maravilloso del campesino [...]” (Sotera y otros: 2011: 292).

En *La última mujer y el próximo combate* se denota la incertidumbre de los narradores de esta etapa en su intento por encontrar una manera de abordar la literatura dentro de la Revolución y con la Revolución. Es una novela que rompe con la tradición narrativa cubana (heredera de la

latinoamericana y norteamericana) y se enfoca hacia la asimilación del realismo socialista. Con esta novela surge un nuevo personaje, una especie de héroe que ha de constituirse en encarnación del revolucionario tipo en las nuevas circunstancias, que, si como personaje resulta esquemático, abstracto, en la vida real se convierte en paradigma de una época.

A partir de este año el premio Casa de las Américas será consecuente con las palabras de Fidel en el discurso de clausura del Primer Congreso de Educación y Cultura, las que además de dilucidar el camino y la corriente que debe asumir la literatura y el arte en general, establecen el perfil que deben tener los escritores y por consiguiente las obras que a partir de ese momento sean ganadoras de los concursos: “Y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, [el escritor] tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad (APLAUSOS), revolucionario de verdad” (Casto: 1971: párr. 54), transformando así el criterio artístico en político, lo cual como apuntara Sánchez Vásquez, significa “[...] medir por el [mismo] rasero actividades que incluso estando relacionadas jamás llegan a identificarse” (Citado en Rojas: 2018: 123). Como consecuencia, en los años que van de 1971 a 1978 proliferará una narrativa y unos autores cuyo defecto más distintivo

[...] es la falta de profundidad psicológica y humana. Por lo general se mantienen en una dimensión simbólica, ideal. Aparece ahora el arquetipo que los cuentistas anteriores lograron eludir. La lucha de clases se da en forma unidimensional, en situaciones reiteradas una y otra vez [...] las tensiones propias de nuestra sociedad apenas asoman en estos cuentos. La realidad actual se dibuja como una entelequia y se disuelve en pequeños problemas de escasa trascendencia, que son dejados atrás rápidamente por una seca autocrítica. (Arango: 1989: 66-67)

Las tendencias burocráticas extremistas, el inmovilismo, la falta de talento y conocimientos de los decisores en la cultura, y la adscripción de la literatura al realismo socialista se hicieron sentir en la narrativa de la década de 1970 en forma de interminables panfletos llenos de códigos prefabricados y mensajes aséptico. Es en este contexto y bajo estas circunstancias que nace la narrativa policial revolucionaria.

5.3. LA NOVELA POLICIAL REVOLUCIONARIA

La novela policiaca cubana tiene características excepcionales porque el desarrollo de esta narrativa, a partir de 1959, no se conecta a los cambios generales, ni a las renovaciones que fueron teniendo lugar en este género en los países hispanos durante el transcurso de varias décadas hasta llegar al neopolicial iberoamericano. En la específica situación de la novela revolucionaria se corrobora la presunción de que aunque

[...] las novelas negras y policiacas latinoamericanas proyectan una análoga identidad geográfica y cultural, [...] la heterogeneidad del continente y las distintas idiosincrasias culturales e historias de cada uno de los países que lo integran hacen que en cada una de las literaturas nacionales el género haya desarrollado sus propias señales de identidad. (Sánchez y Martín: 2014: 175)

Los antecedentes de la narrativa policial en Cuba corresponden, como mencionamos anteriormente, a dos novelas colectivas: *Una historia sangrienta* (1903) y *Fantoches* (1926). Un poco más tarde, se registran como importantes ejemplares, los ocho relatos policiales escritos por Lino Novás Calvo (1903) entre los años 1948 y 1952 y publicados en la revista *Bohemia*. Además, aparecen algunos cuentos policiales de menor valía, como los de Gerardo del Valle (1898), los de Leonel López Nussa (1916), y los de Gregorio Ortega (1926), cuyos nombres permanecen en las letras cubanas gracias a su vasta obra posterior, como es el caso particular de Ortega, merecedor en 2004 del premio Plaza Mayor por su obra policial *Cundo Macao*. No obstante, la novela *Enigma para un domingo*, posterior a toda esta creación, fue —por varias décadas—, catalogada por la crítica como la primera novela policial cubana y por tanto precursora de este género en la isla.

El bienio 1966-1968 no solo marca el inicio de la que es considerada la “narrativa de la violencia”, sino que nacen tres importantes novelas cubanas, de ellas dos que salen de imprenta en 1966 con sus invenciones bien definidas y que resultan diametralmente opuestas, no solo desde la posición estética y ética en que son asumidas por sus creadores, sino por la asimilación de la crítica. *Paradiso* de José Lezama Lima y *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, y en el 68 recibe una mención en el concurso Cirilo Villaverde de la UNEAC¹², *Enigma para un domingo*, escrita por Ignacio Cárdenas Acuña.

La novela de Cárdenas Acuña debe esperar tres años para salir a la luz, por lo que su fecha de nacimiento oficial se retrasa hasta 1971, momento en el que —como señala Ángel Esteban

¹² UNEAC es el acrónimo de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba fundada en 1961 por el poeta Nicolás Guillén y el gobierno cubano con fines culturales y artísticos.

(2018)— el proyecto cultural de la dictadura emprende el camino hacia su consolidación. Esta novela se publica cuando aún resuenan el caso Padilla y las palabras de Fidel Castro en el discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, se cierra la revista *Pensamiento crítico* y se disuelve el Departamento de Filosofía de la Universidad de la Habana (61), en los departamentos de Materialismo Dialéctico y Materialismo Histórico, además se nombra al teniente del ejército, Luis Pavón Tamayo, como presidente del Consejo Nacional de Cultura, para garantizar desde esta posición el cumplimiento de la nueva política cultural.

Dadas estas circunstancias, la calificada por muchos años como la primera novela policial cubana, fue fustigada por la crítica oficialista al entenderse que estaba muy apegada a la novela dura norteamericana, lingüística y psicológicamente, cuestión que no le favorecía, especialmente en los inicios de una etapa profundamente oscura que se ha dado en llamar indistintamente quinquenio gris o década negra¹³, y que Mario Coyula (2007) bautizara como el trinquinenio amargo. Sin embargo, la crítica más severa se veía atemperada porque su trama se desarrollaba en la etapa prerrevolucionaria donde se comete el crimen que se descubrirá gracias a la llegada de la Revolución. Se salvaba definitivamente, porque llevaba implícito ese atenuante: su tema era prerrevolucionario. Además, a pesar de tener “[...] el estilo de un *thriller* de la novela dura estadounidense, tuvo sin embargo el mérito de haber colocado sobre el tapete la idea de que se podía seguir adelante con el género policial en Cuba” (Betancourt: 2021: párr. 8). Así que, si bien las novelas de Lezama y Barnet no tienen continuadores, al requerirse, además del talento, el sedimento que aporta el haber estudiado y asimilado la cultura universal para asumir lo nacional, la novela de Cárdenas Acuña abre un camino que, con la complacencia de las autoridades culturales, responderá a una necesidad política más que literaria.

Un año después de que Cárdenas Acuña publicara la primera novela policiaca de la Revolución y que fueran establecidas las directrices que debía seguir la creación artística en la isla, se crea el Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, promovido por el Estado a través del Ministerio del Interior. La convocatoria de este concurso

¹³ El término quinquenio gris de la literatura cubana se le atribuye al narrador y crítico literario Ambrosio Fornet. Período que algunos consideran que fue mucho más largo que un quinquenio, aunque oficialmente se estima la fundación del Ministerio de Cultura en 1976 como el inicio de la rectificación de los errores y cura de las heridas que aquel proceso provocara. Sin embargo, según el poeta César López, Premio Nacional de Literatura, quien estuvo sin poder publicar sus libros entre los años 1968 y 1982, se trató de un decenio largo y muy negro.

[...] significa una medida más de origen y de tipología policial, para controlar las calles como cualquier otra norma de carácter coercitivo, como un semáforo, un toque de queda, una reunión del CDR, una prohibición de entrar en los hoteles de extranjeros, de hacer ruidos por las noches o de poseer dólares. Se ponía al mismo nivel una actividad social cualquiera que un hecho de creación artística, si un individuo respetaba las normas, como quien respeta los semáforos, podría publicar e incluso ganar premios “literarios”. (Esteban 2018: 64-65)

En un inicio el concurso se convoca solo para los combatientes del MININT¹⁴ o de las FAR¹⁵. Los escritores que se presentan a las primeras convocatorias debían ser miembros de estas instituciones. Escritores amateurs, que por primera vez intentaban el ejercicio de la escritura para servir a su Revolución, porque lo que se elogia en la escritura del policial revolucionario no es el valor literario de la obra, sino el conocimiento del procedimiento policial y la apología revolucionaria. De este modo “Se desvinculaba, entonces, la escritura de la vocación, de la calidad literaria, de las capacidades innatas o adquiridas, para dar paso al ‘hombre nuevo’, el ‘escritor nuevo’, ducho en otro tipo de destrezas” (Esteban: 2018: 65). El premio de la primera convocatoria en 1972 corresponderá a Armando Cristóbal Pérez¹⁶, teniente del Ministerio del Interior, quien también obtendrá en 1973 el primer premio en la segunda convocatoria en la que además se entrega una Primera Mención a José Lamadrid Vega, igualmente teniente del Ministerio del Interior. Y aunque desde la segunda edición el concurso amplía su participación a todos los ciudadanos del país, no será hasta 1974 y 1975, que el galardón lo obtengan dos escritores civiles amateurs, que entusiasmados por la popularidad del premio y el éxito de publicación de las obras ganadoras se presentan al certamen, Rodolfo Pérez Valero y Alberto Molina respectivamente. Es en 1976 que este concurso premiará por primera vez a dos escritores de carrera por la novela *El cuarto círculo*, escrita por los poetas, Luis Rogelio Noguerras y Guillermo Rodríguez Rivera.

Para muchos críticos —fuera del contexto cubano— puede resultar extrañamente paradójico, que, en medio del quinquenio gris, cuando campeaban las rígidas normas para la creación artística y literaria que se aprobaron unánimemente en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, se convocara en 1972 el Premio Aniversario del Triunfo de la

¹⁴ MININT es el acrónimo del Ministerio del Interior, organización fundada en 1961 que cumple funciones de seguridad ciudadana, así como de establecimiento y control del orden interior.

¹⁵ FAR es el acrónimo de Fuerzas Armadas Revolucionarias, nombre que recibe el ejército del gobierno revolucionario fundado oficialmente el 2 de diciembre de 1961 pero que tiene su origen en el Ejército Rebelde que iniciara su insurrección armada ese mismo día pero del año 1956 hasta el triunfo de la Revolución el primero de enero de 1959.

¹⁶ Posteriormente este autor participaría activamente en las actividades culturales del país, formando parte en 1976 del Departamento de Ciencia y Cultura del Partido Comunista de Cuba y más tarde, en 1982, como Secretario Ejecutivo de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba).

Revolución en el género policiaco bajo el auspicio del MININT y comenzara a desarrollarse la narrativa policial, fundamentalmente la novela. Pero, como señala Jorge Fonet (2013), “[...] no hay nada azaroso en el hecho de que el policial cubano viviera su propio boom coincidiendo con el momento de mayor cerrazón ideológica, de más nítida censura y de más acentuada exclusión de escritores” (95).

Para Rosa Sarabia (2011), “[...] tanto el premio como la orientación didáctica del género es clara respuesta al discurso del «Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura» (30 de abril de 1971), en que Fidel Castro insistió en la prioridad educativa del libro dentro de las políticas de la revolución [...]” (106), cuando dijo: “[...] la primera prioridad la deben tener los libros para la educación (APLAUSOS), la segunda prioridad la deben tener los libros para la educación (APLAUSOS), ¡y la tercera prioridad la deben tener los libros para la educación! (APLAUSOS)” (Castro: 1971: párr. 45).

Sin dudas, la creación del concurso está relacionada con la intención del gobierno de que el arte devenga arma de la Revolución y con la sagaz consideración de que un género con carácter de literatura de masas pudiera, además de entretener, adoctrinar, especialmente en relación a la labor del Ministerio del Interior y de los Comités de Defensa de la Revolución, frente a la delincuencia contrarrevolucionaria y, como asegurara Portuondo (2011), “[...] llegar a expresar una visión revolucionaria, socialista de la realidad” (133). Además, el gobierno contaba con un precedente muy cercano en el tiempo, *Enigma para un domingo*¹⁷ había resultado un éxito de venta inusitado y sorpresivo al agotarse rápidamente los 25000 ejemplares de su primera edición, por lo que “Ciertamente, el policiaco podía adaptarse a aquellos propósitos didácticos por tratarse de un género ‘popular’, con mayores posibilidades de llegar a un público masivo que las difíciles formas de la narrativa moderna” (Díaz: 2014: 159). Era entonces el género idóneo, con un solo inconveniente, era un producto capitalista.

Así un género que surge en las sociedades capitalistas enfrentará el desafío de nacer en una sociedad socialista y en el momento en que la literatura ha sufrido las limitaciones de expresión dictadas desde el gobierno. La incorporación de este género a la narrativa cubana y en general

¹⁷ A propósito de la publicación de *Enigma para un domingo*, Carlos Uxó (2018), advierte que resulta llamativo que “[...] esta se publicara en marzo [y] que ese mismo mes José Antonio Portuondo ya mencionara el concurso del MININT en la revista *Moncada*, perteneciente a esta institución, y que para julio aparecieran en esa misma revista las bases de dicho concurso [...]” (132).

[...] a la narrativa de los países socialistas [significó] un reto, ya que ninguna de sus variantes [anteriores] [parecía] corresponder con la realidad inmediata. La centralización de las fuerzas de investigación, el control de la propiedad privada y la economía de consumo, así como la supuesta eliminación de las barreras raciales y sociales crearon nuevas pautas para una rearticulación de las funciones clásicas del policial tradicional. Dentro de estas funciones las más afectadas serían la naturaleza del crimen y el proceso de investigación en sí”. (Rosell: 2000: 447-448)

Para superar este conflicto, justificar la acogida de un género de origen burgués y hacer de él un medio de adoctrinamiento político, fue necesario, entre otras cosas, establecer ciertas pautas aclaratorias. Así, la novela policial que se escribe en Cuba en esa época habría de regirse por los cánones señalados en 1972 por el Ministerio del Interior que establecían las características que debían tener las novelas que se presentaban al concurso. Cánones que eran una pragmática mezcla de novela enigma con realismo socialista, publicados en la revista *Verde Olivo*, órgano oficial de la Fuerzas Armadas Revolucionarias, y que reproduce el investigador y escritor Lorenzo Lunar (2012) en su libro *El que a hierro mata*:

1. Mantiene los rasgos esenciales del género, pero apunta a un nuevo sentido de la defensa social: es legal lo que es justo.
2. Es el resultado de una transformación radical en el contenido ideológico de la literatura policial producida en el capitalismo.
3. Entra a fondo en el terreno de la lucha ideológica, dada su eficacia como arma concientizadora.
4. No desdeña la función de entretener, pero se propone una labor educativa al ahondar en las causas sociales y sociológicas del delito.
5. Es la única realmente policial pues en ella por primera vez la policía ocupa un lugar protagónico. El investigador es un hombre común, sin genialidades.
6. Muestra un fuerte sentido colectivo en el enfrentamiento al delito, con el apoyo de la población fundamentalmente a través de los Comités de Defensa de la Revolución.
7. Enseña cómo en la sociedad cubana desaparecen las diferencias entre el delito común y el contrarrevolucionario. (17)

Queda así resuelta la contradicción de usar como instrumento ideológico socialista un producto de las sociedades capitalistas. El primero de estos cánones elimina toda posibilidad de conexión de este género con el sistema capitalista, una vez asumido por el socialismo, ya que “apunta a un nuevo sentido de la defensa social: es legal lo que es justo” (17). Para Portuondo (2011) en la novela policial revolucionaria “[...] la justicia y la legalidad se identifican y es el pueblo mismo, la sociedad socialista quien vela porque no se rompa esa identificación puesta al servicio y para beneficio de todos” (137-138), en cambio para este crítico, “En la *novela problema*, ambos conceptos tratan de identificarse, de hacerse coincidir: *es justo lo que es legal*, lo que no contraviene las leyes que sostienen el sistema imperante” (137). Y según él, en la novela negra

norteamericana la justicia y la legalidad se oponen antagónicamente porque el investigador lucha por una justicia individual usando procedimientos ilegales (137).

De tal modo, al asumir explícita y recurrentemente como prioridad una función didáctica de los logros de la Revolución, y del MININT en particular, así como de su concepción de legalidad y justicia, el policial revolucionario hace suyo un lineamiento ideológico que difumina cualquier posibilidad de relación con el capitalismo y establece un argumento global sólido para su cultivo en Cuba. (Uxó: 2021: 35)

No obstante, resuelto formal y teóricamente el problema de la utilización de un género de origen burgués en una sociedad socialista, en los años venideros se seguirá discutiendo sobre este asunto. En 1977, por ejemplo, aparece un estudio de Luisa Campuzano titulado “La estética del delito en la narrativa burguesa contemporánea”, donde se insiste en demeritar a la novela policial por considerarla un producto netamente burgués y para consumo de las “masas hipnotizadas e idiotizadas” de estas sociedades. La investigadora y crítica cubana, apoya su criterio en una frase de Máximo Gorki “ésta es precisamente la verdadera literatura burguesa que refleja el gusto, los intereses y la moral práctica de sus consumidores” (Gorki citado en Campuzano: 1982: 123) para insistir en que la novela policial es “un género típicamente burgués” (Campuzano: 1982: 123) y llegar a la siguiente conclusión:

Este aspecto de la cuestión ha sido plenamente explotado por la burguesía, que ha fomentado, inagotablemente, la divulgación de esta literatura, en sus formas, claro está, más potables para las masas y más acordes con sus intereses de clase. La crítica literaria “pura” ha participado, consciente o inconscientemente, en esta tarea. (123-124)

Según su visión, la literatura policial ha sido aprovechada por el capitalismo para exaltar los valores del sistema. Análisis que cae en el contrasentido de ignorar que lo que se pretendía con el policial revolucionario era justamente lo mismo, pero en favor de la ideología socialista.

En su crítica al sistema capitalista no tiene en cuenta que la mayoría de esas novelas se distinguen por asumir la realidad y verterla sin cortapisas, pues en ellas se advierten varios aspectos entre los que destacan la descripción muchas veces descarnada de la sociedad y la ciudad sumida en una espiral de violencia, corrupción y desasosiego; durante el proceso investigativo se va develando la corrupción, el oportunismo de los diferentes grupos envueltos en la trama, incluida la policía que muchas veces tiene intereses inconfesables y es corrupta: “De hecho, son muchas las novelas en las que se exponen las malas prácticas de los cuerpos policiales [...]. Semejante denuncia [...] tiene como objeto cuestionar al sistema político al que representan” (Sánchez y

Martín: 2014: 173). En estas novelas también se descubre la existencia de una ciudad que no se corresponde con la propaganda de los grandes medios; el detective se ve en una encrucijada que afianza el drama entre develar el misterio y las posibles implicaciones que esto llevaría para su vida privada. Como en toda aventura, la justicia triunfa y, aun cuando no logra el castigo adecuado, la novela resulta una exposición de los males de la sociedad.

Pero nada de lo anterior es suficiente y la crítica más “cubanamente revolucionaria”, afirma que tales obras resultaban “un reflejo totalmente deformado de la realidad, al servicio de los intereses de la burguesía” (Campuzano: 1982: 125), y llama la atención a los que aceptaban el género dentro de la sociedad socialista, asegurándoles que: “Enaltecerlos equivale a compartir sus engañosos fines” (125).

En su trabajo investigativo la autora sugiere una apertura a la democracia de las letras cuando refiere que a pesar de que la novela policial es un producto de las sociedades capitalistas, esto no significa que no haya para ella un lugar en los sistemas socialistas; solo tendría que tener un enfoque y un propósito diferentes y su único adeudo sería reflejar manifiestamente la realidad. En ella el criminal no sería el personaje que desencadena el enigma, sería un descarriado y un enemigo de la sociedad socialista “[...] por lo que lo importante ha de ser la narración de su captura, como la explicación de su conducta” (125), así su función en la historia tendría una naturaleza instructiva. A su vez, el delito dejaría de considerarse como un hecho fortuito para valorarse como un problema de resonancia social (125). Por tanto, “Adaptando en lo necesario las convenciones del género, el policial revolucionario se convierte en un arma imprescindible para educar a las masas sobre el nuevo marco legislativo, así como sobre el nuevo entendimiento de lo que se consideraba comportamientos criminales” (Uxó: 2021: 5).

El apoyo oficial con que cuenta el concurso hace que el género prospere en Cuba en corto plazo, pero al incluir dentro de sus reglas la función didáctica del policial revolucionario —que “[...] no desdeña la función de entretener, pero se propone una labor educativa al ahondar en las causas sociales y psicológicas del delito [...]” (Lunar: 2012: 17) —, este movimiento de expansión contrastará con lo que Sarabia (2011) denomina “movimiento involutivo” del género policial cubano con relación al desarrollo que por la década de 1970 había alcanzado el policial iberoamericano pues “Con este objetivo edificante, el género policial socialista recuperó lo que ya se había superado por la propia evolución del género fuera de Cuba, o sea, se centró en el enigma y el proceso de investigación” (Sarabia: 2011: 107) y desdeñó la novela dura cuyo elemento

distintivo e innovador dentro del género era la crítica social. Quiere esto decir que, a pesar de su intención renovadora, conserva su apego a la estructura de la novela enigma, y no a la novela negra americana, lo que implica “[...] una limitación considerable de la zona de la realidad abordada [ya que] la preminencia del enigma policial únicamente es posible a costa de restringir el tratamiento de los componentes narrativos no raigalmente vinculados al proceso inductivo [...]” (Fernández: 1988: 95). De este modo

La literatura policial cubana que sucede inmediatamente a *Enigma para un domingo* no sigue el cauce de la novela negra norteamericana, sino que retrocede al trillado camino de la novela de enigma, lastrada por un maniqueísmo conceptual que pone en primerísimo plano el compromiso ideológico y soslaya las ganancias expresivas que había adquirido el género en otros ámbitos, la renovación que se iniciara en los países de más larga tradición, en los sesenta, y en la década siguiente en Iberoamérica. (Michelena: 2014: 12)

Además de que, en última instancia, el concurso del MININT buscara, con la publicación de sus obras ganadoras, educar y adoctrinar a las masas en las intachables acciones del sistema socialista, esta función tiene, según Uxó (2018) diferentes niveles. Para este autor, el primero de los niveles de la función didáctica del policial revolucionario

[...] es general y aplicable a toda la literatura del momento: mostrar los logros del proyecto revolucionario. [Su] segundo nivel [es] derivado de su carácter de literatura de masas, [...] fomentar los hábitos de lectura de un pueblo que ha acabado con el analfabetismo. A un tercer nivel, derivado de su temática, el policial persigue mostrar a la población la labor realizada por parte del MININT contra delincuentes y espías [y] educar a la ciudadanía en técnicas de contraespionaje [...]. (140)

Para Carlos Uxó (2021) el Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución procuraba ser consecuente con otros dos lineamientos trazados por el gobierno a través de sus diferentes instituciones. El primero de ellos constaba en el plan de trabajo del Consejo Nacional de Cultura, aprobado en el mismo año en que tiene lugar la primera convocatoria del concurso (28). Este consistía en impulsar la creación artística de aficionados a través de los concursos, lo que dio a llamarse, la cultura como actividad de masas, es por eso que al tiempo que se crean los certámenes, también se implementan los talleres de creación artística en las letras y en las artes plásticas. “En consonancia con el deseo de masificar la cultura, estos concursos no pretendían tanto premiar lo estéticamente bello cuanto promocionar el cultivo de las artes entre los no profesionales” (29).

Por otro lado, estaba la intención del gobierno, manifiesta desde inicios de la Revolución a través de la campaña de alfabetización, de llevar la cultura y por consiguiente la literatura a todos

los rincones de la isla, desatendiendo la advertencia de Cortázar cuando dirigiéndose a la línea dura comunista de los intelectuales cubanos les previene diciéndole: “Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo” (Cortázar citado en Gilman: 2012:198).

No obstante, el concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, cumple con estos objetivos. Logra su objetivo adoctrinador, logra promover la escritura entre los aficionados, y fomentar los hábitos de lectura en toda la población. “El concurso consigue en muy poco tiempo, que los lectores del género policial sean ‘estudiantes, obreros, profesionistas, amas de casa’ y ‘hasta los militares y campesinos’¹⁸, para los cuales se preparan enormes tiradas” (Uxó: 2021: 29-30). Más tarde en 1983, Armando Hart (1984), quien fuera ministro de cultura desde la creación de este ministerio en 1976 hasta 1997, justificando los errores cometidos en la política cultural cubana de los años setenta, plantearía que dichos errores habían sido eclipsados por los logros que a nivel cultural había alcanzado la Revolución con las medidas impulsadas en esa década porque:

En Cuba hay millones de personas participando, recibiendo los beneficios de la cultura. En Cuba, antes del triunfo de la Revolución, se editaban menos de un millón de libros al año; hoy se publican alrededor de cincuenta millones. Antes de 1959 no había ni remotamente una promoción tan amplia de jóvenes creadores, escritores, artistas... (25)

Y es que, como acertadamente advierte Czeslaw Milosz (2016), “Cuántas más personas «tomen parte de la cultura», es decir, pasen por las clases, lean libros y revistas, vayan al teatro y a las exposiciones, más se amplía el radio de acción de la doctrina” (223). Por otro lado, el decurso de los años ha evidenciado que la Revolución necesitaba establecer un programa cultural altisonante cuya imagen demostrara la supremacía del socialismo sobre el capitalismo. Necesitaba además una literatura que mostrara su arraigo popular, su triunfo sobre el capitalismo y vio en la literatura policial —que es una literatura popular— un arma a su servicio. Fue, al parecer y desde el gobierno, un proyecto emancipador en favor de una literatura, que acogió con entusiasmo la posibilidad de transmitir de manera rápida los fundamentos de una concepción ideológica cerrada y dogmática. En la aparente polisemia de la novela policial creyó encontrar la vía para oficializar el discurso revolucionario y autenticar su superioridad entre las masas de lectores. Con lo cual, volviendo a la idea anterior desarrollada por Sarabia, en los años setenta del pasado siglo, cuando

¹⁸ Las palabras entre comillas corresponden a una referencia que Uxó hace de un artículo de Alejandro Sandoval (1982: 58). “Narrativa policial cubana”. *Plural*. Revista cultural de *Excelsior*, vol. II, no. 8. pp. 57-64.

la literatura policial comenzaba un auténtico cambio en Latinoamérica adentrándose en los entresijos de la sociedad para crear una historia predominantemente realista, el policial de la revolución cubana comienza su triste periplo hacia la fabulación y hacia lo que Uxó (2021) califica como “reduccionismo binario” en contraste con la “complejización de la realidad” que a partir de los setenta alcanza exitosamente la novela policial iberoamericana (11). Por lo que

Mientras que en otros países del continente comenzaron a aparecer escritores —Rafael Bernal, Jorge Ibarguengoitia, Rafael Ramírez Heredia y Paco Ignacio Taibo II en México; Rubén Fonseca en Brasil; Ricardo Piglia en Argentina— que utilizaban la novela criminal para radiografiar y cuestionar el comportamiento de las sociedades y las formas de gestionar el poder de los gobiernos, en Cuba el género se convirtió en un instrumento al servicio del férreo control ideológico político y cultural del régimen, sin atisbo alguno de crítica ni oposición a lo establecido. (Sánchez y Martín: 2014: 179)

A pesar de lo anterior, y a pesar de lo excepcional del surgimiento del policial revolucionario porque como dice Padura (1999) “ningún género nace convocado por un premio y obtiene resultados desde su primera convocatoria [...]” (47), la adaptación que la Revolución hace de este género resultó de gran popularidad tanto entre los que decidieron escribir este tipo de literatura como entre el público. Se publicaron y se leyeron muchos libros del policial cubano desde el inicio del concurso hasta aproximadamente tres lustros después.

El concurso del MININT patentó un tipo *sui generis* de narrativa policial que abarrotó los estantes, especialmente en los años que van de 1980 a 1983, en los que se publicaron 22 novelas policiales de dudosa calidad literaria (Fernández: 1989: 207). “Esta falta de rigor editorial [...] otorgó el honor de la impresión a textos que nunca lo merecieron [...] y estimuló el descuido y la ausencia de verdadero trabajo creador entre muchos escritores policiales” (207).

Este entusiasmo de la imprenta, que en Cuba era una institución estatal, hace indudable el hecho de que la divulgación y proliferación de la novela policial cubana desde los inicios de los setenta, responde a la implementación de la nueva política cultural y la radicalización de la ideología que habría de sostener al sistema. De ese modo surge una narrativa policial politizada, maniqueísta y parcializada cuyas funciones estética y valorativa estaban condicionadas al discurso laudatorio de una ideología. Para Padura la característica más distintiva de la novela policial cubana de los años setenta y ochenta fue su carácter político:

Era una literatura muy politizada que trataba de reflejar en sus incapacidades —más que en sus capacidades— los problemas de una sociedad, que se resolvían favorablemente siempre gracias a

la intervención de una policía muy eficiente, de unos órganos de investigación muy conscientes de su misión y de su importancia. Esa literatura se politizó tanto que la política terminó por devorarla, aunque este peligro se vio desde el principio. (Padura en Wieser: 2005: párr. 9)

Otra característica de la novela policial cubana, la creación colectiva, tiene lugar a razón del antiintelectualismo que desde finales de los sesenta asume un papel preponderante y peligroso para la libertad creativa. Para la Revolución resultaba imprescindible crear a un nuevo sujeto que desplazara el papel del intelectual hacia el hombre de acción, a la vez que se convertía al dirigente y al cuadro político en los paradigmas que necesitaba el nuevo orden. La estética del compromiso político sustituyó cualquier otro valor artístico. Este movimiento antiintelectual

[...] surge dentro del propio grupo intelectual como resultado de la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción y tiene como premisa fundamental cuestionar la autonomía de los artistas y escritores con respecto a los poderes oficiales. El antiintelectualismo se oponía al concepto de intelectual como grupo de poder, al intelectual como conciencia crítica de la sociedad, y rechazaba la concepción del escritor y del artista como seres excepcionales. En este sentido, se proponía la proletarización y sociabilización de la figura del intelectual exaltando tanto el compromiso de la obra como el compromiso del autor. Frente a la categoría tradicional de intelectual, el movimiento antiintelectual apostó por las nociones de intelectual revolucionario, intelectual orgánico, escritor revolucionario, escritor funcional y escritor operativo. (Domínguez: 2009: 206)

La redefinición del intelectual tiene lugar en Cuba tres años antes del Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en 1971, y ocurre a su vez durante otro congreso: El Congreso Cultural de la Habana celebrado en enero de 1968 en el que participan alrededor de quinientos intelectuales provenientes de setenta países y del que derivan dos documentos colectivos a modo de consenso: el Llamamiento de La Habana, que invita a los intelectuales del mundo a unirse en contra del imperialismo y a favor de los movimientos de liberación nacional; y la Declaración General del Congreso Cultural de La Habana en la que se amplía el concepto de intelectual a partir del criterio de que la cultura y la política están orgánicamente ligadas. Desde este precepto, los dirigentes políticos revolucionarios deben estar incluidos dentro de la noción de intelectual y el intelectual en sí debe ser parte activa de lo político y ser un divulgador y un educador ante el pueblo, aunque esto no implique que deje de un lado sus prácticas específicas, su experimentación y su investigación. Debe además vincularse con los sectores populares y con los problemas cotidianos de las masas, recortando de ese modo la distancia entre el trabajo físico y el intelectual. En conclusión, que en el intelectual debe también desarrollarse el “hombre nuevo”. Por tanto:

Ya no se trataba de pensar al intelectual a partir de una acrítica definición preestablecida respecto del mismo, sino de repensarse en tanto especializaciones concretas del desarrollo de una clase social y, en tanto tales, integrantes activos de un proceso que requería un cambio estructural de la propia práctica intelectual. (Candiano: 2018: 138)

Para Gilman (2012) la declaración de principios antiintelectualistas se formuló institucionalmente el 2 de mayo de 1969 en una mesa redonda, en la Habana, donde participan, algunos intelectuales extranjeros como Roque Dalton, Carlos María Gutiérrez, René Depestre y los cubanos Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar y Ambrosio Fornet (224).

En este encuentro puede decirse que el antiintelectualismo adquiere su filosofía y su climax; uno de los principales postulados allí esbozados consiste en la aceptación de la dirigencia política y en la afirmación de que el intelectual revolucionario es quien acepta, precisamente esta superioridad. (224)

De este modo, queda esclarecida la posición de subordinación que debe adoptar un intelectual revolucionario con respecto al Estado. Gilman (2012) explica esta situación partiendo de que en Cuba ya existía una vanguardia, la del gobierno revolucionario, que excluía a cualquier otro grupo que tendiera a cuestionar su liderazgo político y su creación de normas estéticas para la cultura y el arte (221-225). Para la porción antiintelectualista, el resto de los intelectuales “[...] lo único que conservaban era el *nombre*, mientras que la *función* de intelectual revolucionario la habían cumplido, en la práctica, los dirigentes y cuadros políticos” (225).

Dado que la Revolución quedó definida desde el poder como el acontecimiento cultural más importante de la historia patria, y el militante, como el creador por antonomasia, al intelectual dejó de entenderse como conciencia crítica de la sociedad y, por tanto, se rechaza la concepción del escritor y del artista como seres excepcionales. La creación debía promoverse ampliamente entre las masas, debía ser obra de las masas y disfrute de las masas (Castro: 1971: párr. 66). Se borraba de esta forma la supuesta distancia entre el proletariado, el artista y el escritor, y se afianzaba el compromiso de la obra y del creador con la Revolución. “[...] las creaciones culturales y artísticas [se valoraron] en función de la utilidad para el pueblo [...]” (párr. 61). De esta manera, la Revolución, “[...] en su papel de fundadora de nuevas discursividades, utilizó la retórica del intelectual revolucionario para desacelerar la oposición entre las categorías de letrado y militante, homologar ambas nociones y terminar absorbiendo la figura del escritor/artista dentro de las fuerzas políticas” (Domínguez, 2009: 206)

En tales circunstancias, todos los debates sobre el papel del intelectual en la Revolución acabaron por “[...] dar la victoria a las Fuerzas Armadas Revolucionarias y sus instituciones culturales, como corolario del proceso de militarización y de su control por parte del Estado” (228). Entonces ha de decirse que no es fortuita la creación del Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, ni es casual que fuera promovido inicialmente solo entre los miembros del MININT y de las FAR. Incluso en 1969 tiene lugar un precedente claro de este concurso. Como soporte a la relectura del intelectual, la Casa de las Américas dedicaba su entrega de julio-agosto a las FAR, publicando artículos escritos por miembros de esta institución y de la Escuela Militar. Con lo cual, puede sugerirse que el antiintelectualismo además de aportar una importante característica al policial revolucionario: la creación colectiva, es a su vez fundamento de este.

Por otro lado, al inicio del triunfo de la revolución cubana, algunos de los dirigentes marxistas, de los ideólogos y de los funcionarios, “[...] (Juan Marinello, Carlos Rafael Rodríguez, Raúl Roa...) provenían de la ciudad letrada republicana y atemperaban el bajo nivel ideológico de la nueva clase política revolucionaria” (Rojas: 2009: 17), pero a medida que estos funcionarios letrados o que los más destacados intelectuales cubanos fueron desapareciendo, exiliándose o relegándose, toma fuerza el movimiento antiintelectual en favor de una estética revolucionaria, entendida como etapa superior del arte.

Así es que se fomenta —como estrategia desde la nomenclatura estatal— la creación colectiva en un intento de minimizar el protagonismo del escritor y el artista a favor de un actor vinculado orgánicamente con el concepto de pueblo, y se promueven y apoyan proyectos de creación colectiva en el teatro y la danza. Se respalda a los trovadores jóvenes y se impulsa la creación del movimiento de la Nueva Trova, aupada alrededor del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC¹⁹ que, aunque tiene sus raíces en la trova tradicional, representa un salto “cualitativo” en favor de la nueva canción, considerada también dentro de los límites que ofrece la frase “dentro de la Revolución todo” como Canción Protesta, para lo que se convoca igualmente a los cantautores de América Latina. En el campo de las letras se crean por todo el país “talleres” literarios en busca del escritor revolucionario en contraposición al escritor profesional encerrado en su torre de marfil al estilo y maneras del Grupo Orígenes y según destaca Padura (2012a) se fomenta desde el gobierno un nuevo tipo de creación afín a sus intereses e ideológicamente

¹⁹ ICAIC es el acrónimo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, creado por el gobierno cubano en 1959.

correcta. Una de sus manifestaciones más notable es la llamada novela policial revolucionaria, menos novela que revolucionaria, pero al mismo tiempo fueron promovidas otras vertientes, incluida una literatura infantil y juvenil adoctrinadora y simplista permeada por una variante muy criolla del realismo socialista (41) que rehuía de los lugares comunes de reinados, princesas, brujas y otros congéneres de la fantasía a favor de las historias que transcurrían en bateyes, entre siboneyes, mambises, palmas y guajiros. Quienes la cultivaron han sido olvidados ya en su mayoría (41).

La idea de la colectividad sobre la individualidad imprime otra característica excepcional a la novela policial cubana: el desplazamiento del investigador privado a favor de un(a) policía que actuaba basando su efectividad en lo grupal. Fundamental era la participación de la población en el esclarecimiento del misterio, en lo esencial el papel de los CDR²⁰ en la figura del presidente siempre vigilante. En la nueva novela policiaca:

[...] el investigador no es un aficionado, sino un verdadero policía, que representa a ese mismo pueblo. [...] y como lógica consecuencia de lo anterior, ese investigador recibe la colaboración de las organizaciones populares de la Revolución, especialmente de los CDR. [...] no se trata en puridad de un investigador (aunque exista el investigador-jefe como figura central) sino de un equipo, que realiza su trabajo de manera coordinada y científica. (Nogueras y Rodríguez: 1976: 152)

Estas palabras publicadas en 1976, por entusiastas escritores y defensores del policial revolucionario, eran eco de otras que tres años antes había escrito José Antonio Portuondo (2011) refiriéndose esencialmente a lo mismo al plantear que:

[En] La novela policial nacida con la Revolución cubana [...] la defensa de la justicia y de la legalidad revolucionarias [son] identificadas y realizadas no solo por un individuo normal sin genialidades, sino, además, con la colaboración colectiva del aparato policial y legal del estado socialista y la muy eficaz y constante ayuda de los organismos de masa, principalmente los Comités de Defensa de la Revolución. (135)

El policial revolucionario, que llegó a calificarse como paradigma del género a nivel mundial por la crítica gubernamental, menospreciaba y reprobaba abiertamente a las escuelas inductiva y realista y creían encontrarse,

²⁰ Los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) se fundaron el 28 de septiembre de 1960, en La Habana. Es una organización formada por la casi totalidad de los ciudadanos cubanos, cuya principal función es el control y la vigilancia de la población.

[...] en el caso cubano, ante una verdadera novela policial. [...] una novela donde los investigadores son realmente policías, representantes de la justicia legalmente constituida. Porque tanto la escuela inductiva como la realista habían propuesto modelos distintos: el aficionado exquisito, que entiende todo caso no resuelto como un reto a su capacidad analítica y para el cual la lucha contra el crimen es poco más que un hobby; y el detective privado, el hombre duro y silencioso, para el que cada misterio resuelto significa, ante todo, un puñado de dólares. En ambos casos la policía está al margen: caracterizada como estúpida, incompetente en las novelas inductivas, y como corrupta y en franca connivencia con el hampa en las novelas duras. (Nogueras y Rodríguez: 1976: 150-151)

El policial del realismo socialista cubano sustituirá todas esas figuras de la escuela inductiva y realista por aquellas que se acomodan al discurso gubernamental. Con dos o tres estamentos políticos se barría con el personaje que era inseparable al género por antonomasia: el detective, “[...] ingrediente primario de toda narración policiaca por su relación directa con el factor característico de este tipo de literatura: la investigación” (Martín: 2005: párr. 2). Evidentemente, la investigación no se elimina en la novela policial cubana de esa época, pero su labor recae en un grupo y no en un individuo excepcional.

La razón por la cual en el policiaco clásico los investigadores no son profesionales pertenecientes al cuerpo de policías es la misma razón por la que en el policial de la Revolución es la policía la que tiene el papel protagónico: pertenecen a la clase proletaria. La percepción de que el “cuerpo de policías está compuesto por humildes hombres que por tanto no pueden ser más que lerdos y que serán ridiculizados por [el detective]” (párr. 17), es inadmisibles en la narrativa de la Revolución, donde:

No solo es su alta tecnificación lo que posibilita el papel protagónico, ejemplar, de las instituciones policiales de la Revolución en el género. Es, principalmente, su moral intachable, lo que Fidel llamara en su discurso por el XV aniversario del MININT, “la acrisolada honestidad de nuestros combatientes”. Solo una policía así es capaz de ser objeto de admiración y de exaltación. La novela policial clásica ha sido, en rigor, una novela parapolicial. (Nogueras y Rodríguez: 1976:150-151)

Dentro de la ofensiva revolucionaria en el arte, el policial igualmente se presta para fabricar un producto que respondiera a la nueva estética revolucionaria donde se expone la superioridad de las fuerzas del bien —la Revolución— sobre las del mal —la contrarrevolución—y para sembrar subliminalmente en el presunto delincuente la idea de que se mueve en un ambiente fuertemente vigilado. La literatura vista no solo como aparato ideológico, sino como difusor del orden, el control y la prevención.

En este sentido, Leonardo Padura (2000), considera que la narrativa policial revolucionaria y su

[...] tipología raigalmente conservadora, se avenía en lo esencial, a los intereses ideológicos — más que culturales— que sustentaban a esta novelística de reafirmación revolucionaria que, en todos los casos, movió sus argumentos entre dos polos antagónicos claramente establecidos: de un lado los órganos cubanos de investigación policial o de la Seguridad del Estado —la encarnación del sistema, y por tanto, del bien— y del otro la delincuencia contrarrevolucionaria o los agentes de la CIA —la encarnación del imperialismo y el mal. (150)

En el policial revolucionario fue asimismo un argumento recurrente y manido hacer recaer sobre el régimen anterior la responsabilidad de todos los males que padecía la Revolución, incluido el comportamiento delictivo de sus ciudadanos —sin importar que hubieran transcurrido más de diez años desde el triunfo del ejército rebelde de 1959. Para Duanel Díaz (2014), que el origen del delito conduzca siempre al pasado capitalista es una tesis “de evidente ascendencia estalinista” defendida por un estudio del búlgaro Bogomil Rainov, según el cual el fatalismo social y biológico son el fundamento de las teorías burguesas sobre el crimen, por lo que, al cambiar las condiciones sociales con la implantación del sistema socialista, disminuye acuciosamente la criminalidad. Quiere decir que, “Si la delincuencia procede de la tensión entre individuo y sociedad, característica del orden burgués, una vez superada esta, aquella habría de desaparecer progresivamente” (Díaz: 2014: 176) en la sociedad socialista y su incidencia era únicamente un producto de la sociedad anterior.

Partiendo de ese precepto, en *El cuarto círculo* (1976) —una de las novelas premiadas en el concurso del MININT— sus autores Luis Rogelio Noguerras y Guillermo Rodríguez Rivera en boca de uno de sus personajes insisten en que la criminalidad es un mal generado por la sociedad capitalista y consecuentemente adquirido por la nueva sociedad socialista, pero que desaparecerá eventualmente “A medida que la sociedad se haga mejor, el hombre se haga mejor” (Noguerras y Rodríguez: 1976: 134). De igual modo Armando Cristóbal (1979) puntualiza en su prólogo a la novela de Echevarría *Joy* que la delincuencia común es un remanente del pasado (5) e inscribe la “[...] presentación de hechos y situaciones ocurridas en la sociedad burguesa anterior, como causa última de los hechos actuales, así como su reflejo en los conflictos personales de algunos miembros de [la] sociedad” (11).

En la novela policial revolucionaria se le achacaban al régimen de Batista y a la influencia externa las responsabilidades sobre los delitos cometidos en Cuba. De esa forma se manipulaba la trama de la novela para acoplar la narración al discurso ideológico, por tanto “[...] en ella el delito y su castigo no son simples resortes para echar a andar una trama ingeniosa, sino términos muy

concretos del combate a muerte entre la Revolución Cubana y sus enemigos” (Fernández: 1988: 94). Esta polarización está presente desde *Enigma para un domingo*, aquí, como vimos, el crimen se comete antes del triunfo de la Revolución y se resuelve gracias a esta. En *Explosión en Tallapiedra*, de Armando Cristóbal Pérez, que es la primera novela policial premiada por el concurso del MININT, el delito es cometido por un ingeniero al servicio de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), que ha urdido un minucioso plan para hacer explotar, a modo de sabotaje, la planta eléctrica de Tallapiedra. En *La ronda de los rubíes* (1973), del mismo autor, el robo a unas ancianas desencadena una pesquisa que devela una historia que gira en torno a una salida ilegal de la isla y en la que estarán involucrados personajes negativos como el desafecto a la Revolución y el agente de la CIA. Y así, continuamente ira repitiéndose el mismo esquema en las novelas que suceden a estos ejemplos.

Por otra parte, la televisión nacional, al servicio de la ideología, transmitía programas policíacos²¹ que acentuaban lo dicho por la radiodifusión nacional, provincial o local. En esta lucha asumida por el gobierno como ideológica, los seriales policíacos se regodeaban en mostrar de un lado la malignidad del delincuente y su mundo podrido de aspiraciones siempre puestas en la sociedad de consumo, y del otro lado, la pureza de unos policías educados en los principios más elevados del ser humano, de caballerosidad, amor a la familia, rectitud sin arrogancia y abuso. De este modo la sociedad cubana se dividía en dos —a pesar de la preconizada unidad—: los delincuentes, enemigos del pueblo trabajador y los intachables e insobornables policías, a los que ayudaban desinteresadamente los miembros de los CDRs, la FMC²², la UJC²³ y hasta los miembros de la Organización de Pioneros²⁴. Especialmente a través del papel de los CDRs en las novelas del policial revolucionario se ofrecerá una idea general de por dónde se movía la división maniquea entre los buenos y los malos.

²¹ En Cuba, como hemos visto en este trabajo, existía una tradición de transmitir programas policíacos en la radio y en la televisión, que continuará después del triunfo de la revolución de 1959 y que tendrá, como la literatura policial de la época, la pretensión de ideologizar a la población. Algunas de estas series fueron, incluso, anteriores al auge del policial revolucionario como es el caso de *Sector 40*. Este programa “[...] comenzó a emitirse por televisión el jueves 16 de enero de 1969, esto es, dos años antes de la publicación de *Enigma para un domingo*, y su inmediato éxito está sin duda en la raíz del posterior *boom* del policial revolucionario” (Uxó: 2021: 171).

²² La FMC —Federación de Mujeres Cubanas— es una organización del gobierno revolucionario cubano creada con la intención de promover la igualdad y emancipación de la mujer cubana en la sociedad. Fue fundada el 23 de agosto de 1960.

²³ UJC son las siglas de la Unión de Jóvenes Comunistas. Organización afín al gobierno cubano que agrupa a un sector de la población entre los 15 y los 30 años de edad. El ingreso a esta organización era voluntario y selectivo.

²⁴ La Organización de Pioneros José Martí, es una organización que agrupa a todos los estudiantes cubanos desde los grados primero hasta octavo de la enseñanza.

El pertenecer o no a una organización de masas revolucionaria sitúa al individuo en uno u otro bando de los extremos contrapuestos: revolucionario/contrarrevolucionario. La integración política a través de la participación en estas organizaciones elimina cualquier sospecha de participación o complicidad en el delito: “Otilia vive sola. Nunca tuvo hijos. Es cederista, federada y sin duda revolucionaria” (Bergues: 1996: 100). Por el contrario, aquel de exigua filiación a la política de la Revolución era considerado ‘gusano’²⁵. Este vocablo alcanzó gran popularidad en la Cuba de los años setenta y ochenta del pasado siglo y puede encontrarse con frecuencia en la narrativa policial de esa época: “Mala gente, compañero; ese Millito es mala gente. Vago, delincuente. Ha cumplido ya unas cuantas veces, pero no escarmienta. Siempre está en algo, y nunca en nada bueno. Y gusano a matarse, claro” (Nogueras y Rodríguez: 1976: 179).

Adicionalmente, en la novela policiaca revolucionaria, la crítica literaria —que por aquellos años en concepto de análisis riguroso desaparece enteramente de escena— quedó a cargo de los propios escritores del género convirtiéndose, en un presuntuoso agasajo de sí mismos. Sus opiniones estuvieron siempre más desde la Revolución que desde los criterios estéticos. De ese modo ignoraron todos los errores de la narrativa policiaca cubana y se concentraron en criticar el excesivo empleo de la violencia y el sexo, el solitario mundo de los detectives y la repetición del mismo formato estético en ambas escuelas inductiva y realista en contraste con la novela policial que se escribía en Cuba.

Luis Rogelio Nogueras y Guillermo Rodríguez Rivera (1976) hacen un inventario muy dentro de la Revolución respecto a las limitaciones del policial foráneo y colocan al policial cubano como contrapartida eficaz ante esas escuelas que en su opinión sufren deformaciones incompatibles con la ideología revolucionaria. Para ellos, la novela policial revolucionaria se coloca por encima de los clichés literarios que han provocado la aniquilación del género en el capitalismo y reacciona contra la decadencia y degeneración de estas escuelas (152).

Para estos autores como para el Estado, el verdadero valor de la novela policial cubana estriba, como se ha expuesto, en su función “educativa” y su “cientificidad” cuando ahonda en las causas sociales y psicológicas de la criminalidad. Sin embargo, y pese a esta retórica que pudiera parecer el verdadero interés de los escritores de la novela policiaca revolucionaria, la mayoría de

²⁵ Término despectivo muy usado en Cuba para nombrar a los disidentes del gobierno, o a aquellas personas que no participan o se integran totalmente a las actividades propuestas por el gobierno y sus organizaciones políticas y de masas.

las historias se desentienden de la realidad, evaden las causas de la criminalidad y la propia existencia del delincuente es fruto del enemigo ideológico que “intenta socavar los logros de la Revolución” desde el exterior (siempre desde los EE.UU.) en un intento de retornar a la Cuba anterior a 1959. El delincuente, consecuencia de la decadente sociedad capitalista, continúa como su engendro a pesar de haber nacido en pleno proceso revolucionario. La paranoia del régimen evade cualquier responsabilidad y mira hacia el exterior en busca de culpables para exculparse. La gran mayoría de los asesinos, ladrones, proxenetas, traficantes de droga y otros etcéteras del bajo mundo, hunden sus raíces hasta encontrar el alimento pernicioso en la sociedad capitalista, pues según los criterios del gobierno revolucionario, en Cuba no existían, ni existen motivos para delinquir. Estos presupuestos promueven una creación que desborda la ficción y adultera la realidad a tal punto que la vuelve irreconocible para los lectores que saben que el delito en Cuba muchas veces se comete para aminorar las necesidades que nacen de los escasos salarios y la exigua presencia de las mercancías necesarias para una vida mínimamente decorosa. En ello radica, entre otras cosas, su descrédito y su agotamiento como género.

Resulta paradójico entonces que Noguerras y Rodríguez Rivera (1976) afirmen que en la Revolución se trata de: “[...] lograr una novela policial honda, válida y por ello interesada ya no solo en el “quién” o en el “cómo” sino también —sobre todo— en el “por qué” (152) cuando este porqué se le achaca siempre a los “rezagos del pasado” y al enfrentamiento con los EE.UU., a su embargo económico y los intentos de la CIA por destruir lo alcanzado por la Revolución.

Todas estas concepciones, apoyadas por los intelectuales comprometidos con el régimen, dan lugar a la literatura policial que se fue gestando en este período que, siguiendo estos criterios, “[...] produjo novelas con muy poca profundidad psicológica y en las que el excesivo control ideológico dejó poco espacio para el suspenso y el enigma” (López: 2010: 675). Habrá que esperar a los noventa para que estos juicios empiecen a cambiar y surja una crítica rigurosa sobre la narrativa policial revolucionaria, que irá decantándose hacia la objetividad y la franqueza con el paso de los años. Ya en el siglo XXI el ensayista José Antonio Michelena (2014), más comprometido con la crítica que con el contexto político afirmará que: “Así, durante cerca de veinte años, se repitió un esquema que aportó muchos libros olvidables con el apoyo de un sistema institucional que los hacía posible y favorecía y un público ávido que los recibía” (12).

De esta etapa queda un vacío —cubierto por muy contadas excepciones— que abre un paréntesis entre 1971 y 1991, año en que se publica *Pasado perfecto* de Leonardo Padura. Con

esta novela “[...] el policial revolucionario cedía definitivamente el paso a un neopolicial que se ha ganado al público cubano (e internacional) desechando una por una todas las normas creadas a través del concurso para el policial revolucionario” (Uxó: 2018: 147).

Dentro de ese paréntesis la novela policial cubana, como se ha dicho anteriormente, se distingue por su compromiso con la Revolución, con una función más ideológica y educativa que estética. Camisa de fuerza que la condiciona para servir de vocera en favor del proceso revolucionario. Desde su nacimiento premeditado dentro de un concurso auspiciado por el Ministerio del Interior, fue condenada a gestarse entre coordenadas demasiado estrechas para un género que se funda sobre la observación de la realidad y en la mirada crítica de los acontecimientos. Además, ajustando la lógica de Lissorgues (2001) a las particularidades de la novela policial cubana, cabría decir que durante este periodo el realismo de la novela policial entra en un tiempo de incertidumbres o, aún más, desaparece, porque cuando el yo creador de la novela realista, “[...] se cree la medida de todas las cosas y cuando la realidad deja de tener valor en sí y solo se la mira para que proporcione sensaciones e imágenes, entonces se acaba el realismo” (56).

A nuestro juicio, aun teniendo en cuenta algunas excepciones, las novelas del policial revolucionario se movieron en una retórica “[...] que se repetía de obra en obra y sobre un modelo que difícilmente permitía las innovaciones genéricas e incluso, la profundización artística de los contenidos o la problematización cierto de los personajes” (Padura: 2000:153). En su conjunto la mayoría de sus obras entran a formar parte de lo insalvable y lamentable de una época donde un coro de voces narrativas desafinadas, apologéticas, esquemáticas, cercadas por el realismo socialista, pretendió ser la voz de una nación en revolución. El delincuente era una entealequia encerrada en su oposición política y desprovista de matices humanos que justificaran una conducta fuera de la ley, como no fuera la oposición al régimen, lo que le impedía al héroe colectivo que lo enfrentaba mostrar su capacidad de resolución del enigma. De este tipo de narraciones se imprimieron y distribuyeron cientos de novelas, con decenas de miles de ejemplares cada una, cuya calidad fue demeritando la novela policial cubana, y generó el rechazo por el género en la medida en que la fórmula se gastó en sí misma. Las novelas no eran siquiera una parodia policial y el pretendido realismo que mostraban fue, más bien, la realidad que se necesitaba mostrar desde el poder y que alejó a este género, como bien se ha visto, de las renovaciones que en esos años cuajaban en Iberoamérica y en el mundo en general.

Si se ha escrito una novela policial que se limita a visibilizar las aristas de la sociedad que le interesaba mostrar, a sabiendas de que ocultaba fenómenos sociales que explicarían mejor las causas y sus efectos a la sociedad en cuestión y específicamente a los lectores cubanos, esa fue la que se escribió durante el gobierno revolucionario, antes de la aparición de las novelas de Padura. Su principal compromiso con la ideología fue su asepsia social, su discurrir de historias en un ambiente alejado del contexto. Fue un intento institucionalizado por ocultar lo que verdaderamente estaba ocurriendo en el país en lo político, social, cultural e ideológico y para el cual se prestaron, conscientes o no, muchos escritores de valía.

5.4. LA LITERATURA IDEOLOGIZADA DE LOS SETENTA

Los setenta se inician con el caso Padilla y el Congreso de Educación y Cultura donde, como hemos visto, las palabras de clausura anuncian una nueva política cultural que arremete contra todo intelectual cuya posición y cuya obra no esté consagrada a la Revolución. En el teatro de la CTC, el 30 de abril de 1971 se escucha a Fidel denostar contra todos los intelectuales de Cuba que no respalden al régimen revolucionario refiriéndose a ellos como: “grupito de hechiceros que son los que conocen las artes y las mañas de la cultura” (1971: párr. 66), o vociferar contra prestigiosos escritores latinoamericanos llamándoles “ratas intelectuales” (párr. 76), palabras que eran eco de aquellas que Lenin (1974) escribiera en la revista *Novaia Zbizn* en 1905: “¡Abajo los literatos apolíticos! ¡Abajo los literatos superhombres!” (25).

A través de su discurso es posible advertir que comienza una “[...] época en que los escritores [...] se convierten en el blanco más vulnerable del ejercicio del poder [y se] marcan las pautas definitivas de lo que va a ser la posición oficial con respecto a la literatura y el arte” (Esteban 2019: 1314). Esta etapa la resume magníficamente Leonardo Padura (2012a) en su artículo “Cuba y la literatura: vocación y posibilidad”, en el que sostiene que el Congreso de Educación y Cultura fue

[...] un evento que marcaría un giro drástico y el inicio de un largo período de instrumentación de una política cultural férrea, ortodoxa y en buena medida represiva contra todo lo que, según la burocracia cultural de esa época, cayera «fuera de la Revolución», un «fuera» que parecía ser un terreno mucho más vasto de lo hasta entonces imaginado, quizás porque el «dentro» había reducido sus límites a una ortodoxa fidelidad sin espacio para la menor discrepancia. Pero si en los años 1960 los inconformes habían optado por el exilio, la mentalidad de la década de 1970 se decantó por el silencio forzado y la permanencia, cuando varias decenas de escritores considerados «no confiables» (por las más diversas razones, incluidas las sexuales y religiosas) comenzaron a sufrir una marginación de drásticas proporciones espirituales y de dimensiones temporales impredecibles, sin que ninguno de ellos pretendiera escapar —por cualquier vía— del castigo y la castración. (40)

El Consejo Nacional de Cultura creado en 1961 —sustituido en 1976 por el Ministerio de Cultura— fue el organismo rector de la cultura cubana “encargado de poner en práctica y vigilar el cumplimiento de la nueva política cultural que parecían exigir los tiempos de una institucionalización socialista (no sólo en la cultura) con indudable sabor soviético” (40). Para Padura las tesis y resoluciones del Congreso de 1971, obligadas a poner en práctica por ese “tristemente memorable” Consejo de Cultura, “[...] advertían de manera diáfana y amenazadora

del estrechamiento de los espacios de permisibilidad no sólo artística, sino incluso moral y religiosa, para los escritores y artistas (y para todos los ciudadanos del país)” (40).

Si en los años sesenta las fronteras entre las corrientes en que se dividía la intelectualidad cubana no eran idealmente precisas (Pérez citado en Garcés: 2013a: 167), la “[...] dimensión intransigente de las políticas culturales cubanas que tenían como eje el carácter orgulloso, intolerante, inflexible, fanático y vecino a la megalomanía de Fidel Castro, quien no permitía un asomo de crítica a su persona” (Esteban: 2021: párr. 12), terminó por delimitarlas, así, en los años setenta, los intelectuales que aún viven en Cuba y que insisten en la autonomía del arte frente a la política o que no asienten servilmente a lo que desde el poder se propone, dejan de ser reconocidos como tal, sus obras son retiradas de circulación, no se les menciona y no se les publica, quedan silenciados por el régimen. Empero, este obligado silencio no es literario sino político, según discurre poéticamente Padura en una de las novelas de la tetralogía *Máscaras*, apoyándose en Alberto Marqués²⁶, conforme al cual es el personaje creado por el autor el que debe sufrir en circunstancias de censura y no el autor en sí. El personaje es el que no puede salir a la luz, aunque el autor siga ejerciendo su oficio de autor: escribir. Siguiendo esta lógica, Marqués le confiesa a Mario Conde:

[...] mi personaje debe sufrir el silencio hasta el fin. Pero ese es el personaje: el autor ha hecho lo que debía hacer, y por eso seguí escribiendo, porque como a Milton, un día van a recordar al escritor y nadie será capaz de recordar al triste funcionario que lo hostilizó. No me dejaron publicar ni dirigir, pero nadie me podía impedir que escribiera y que pensara. (Padura: 2014a: 226)

Como en el policial cubano que “nace y florece” en esta década, —“[...] género esquemático por excelencia, al que se le añadió a su esquematismo formal una visión de la realidad cuyas más profundas complejidades nunca llegaron a aflorar” (Padura: 1993: 11)—, en el resto de los otros géneros narrativos “predominó una retórica de buenos y malos, presente luminoso y pasado infame” (11) que arruinó la creación literaria de esa época. Sin embargo, el arte discurre por caminos que las dictaduras no logran represar, Leonardo Padura en “Dos vueltas de péndulo: el cuento cubano contemporáneo”, artículo que sirve de preámbulo a una breve antología del cuento cubano entre 1966-1991, resalta la importancia de ciertas obras que en ese período optaron por la buena literatura, inscritas en su mayoría en el género de la cuentística. Según él, el giro hacia

²⁶ Personaje de ficción creado por Leonardo Padura, en su novela *Máscaras*, cuya historia personal ilustra el tema de la parametración de la cultura cubana.

una narrativa menos épica y más personal se comienza a vislumbrar en *Noches de fósforos* (1974) y *Campamento de artillería* (1975), ambos de Rafael Soler quien “[...] recuperaba otra vez asuntos de los sesenta, pero ya desde una perspectiva mucho más íntima, centrada en las consecuencias que habían tenido estas experiencias para el individuo [...]” (Padura en Epple: 1995: 51). El primer cuento de Soler retoma la campaña de alfabetización y el segundo vuelve sobre las movilizaciones militares, pero a pesar de reiterar temas ya abordados en la década de los sesenta, en esta ocasión “la épica y la anécdota violenta son sustituidas por la reflexión individual y el dramatismo de los acontecimientos” (Padura:1993: 11-12).

Sobre *Campamento de artillería*, Arturo Arango (1989) nos dice:

Si en los años 60 la violencia revolucionaria era la sustancia medular de la cuentística, con Soler comienzan a entrar nuevas situaciones humanas que, por regla general, no se manifiestan de forma antagónica. La esencia épica ha comenzado a ceder terreno a las tensiones dramáticas. Y *Campamento de artillería*, aun teniendo como marco ambiental un hecho eminentemente militar, entrega las respuestas individuales ante problemas amorosos, familiares, de salud, desencadenados por la movilización o por la posibilidad del ataque imperialista. (13-14)

A partir de *Campamento de artillería*, se reitera la utilización del monólogo y de la primera persona, no para establecer un diálogo directo y crudo entre el hombre y la historia, sino para establecer una indagación con el yo, ahondando en los recuerdos, valorando las experiencias de vida en una circunstancia concreta.

Padura menciona también a otros autores que comienzan a publicar a finales de los setenta como Senel Paz, Miguel Mejides y Arturo Arango en cuyas obras, según sus palabras, el cambio es evidente porque

Aparecen personajes nuevos. Por ejemplo, hay un personaje que puede considerarse el caballo de batalla de esta narrativa: el niño o el adolescente que, desde una visión des-prejuiciada y por ello desideologizada, asume la realidad que le concierne, que puede ser la realidad prerrevolucionaria. Al asumir esta perspectiva un poco inocente, la valoración ideológica la tiene que hacer el lector y no proponerla directamente el autor. (Padura en Epple: 1995: 51)

Miguel Mejides en 1977 y Senel Paz en 1979 obtienen el Premio David²⁷ con *Tiempo de hombres* y *El niño aquel* respectivamente. En el primero —cuyo título va muy acorde con la corriente del realismo socialista— se tratan asuntos trascendentales como la muerte, el miedo, el

²⁷ Premio instituido en 1969 por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). David era el nombre de guerra del mártir y líder estudiantil revolucionario Frank País, asesinado a sus 22 años en Santiago de Cuba por la dictadura de Batista. Este premio se otorga a artistas jóvenes inéditos con una obra surgida posterior al triunfo de la Revolución.

dolor, la pérdida de la inocencia, en un ambiente rural que es visto en otra dimensión: no como el espacio donde el campesino fue explotado por el capitalismo cruel, sino como un mundo rico en matices diversos.

En *El niño aquel*, Paz “le da un giro al tratamiento del pasado revolucionario con la inclusión de una perspectiva poco explorada, la del niño que vive en ese entorno, lo asimila, pero sin conciencia exacta de su significado en términos socio-políticos” (Padura: 1993: 13).

En el libro de Paz la manida fórmula de la comparación entre el pasado (antes de 1959) y el presente revolucionario se va abriendo hacia la cotidianidad descarnada, plagada de las contradicciones existenciales propias de la raza humana en cualquier régimen social y que en definitiva determinan el rumbo de los personajes.

Con relación a la novela puede decirse que a partir de 1976 comenzó a publicarse en Cuba una narrativa que reflejaba momentos cruciales del proceso revolucionario con cierta frescura, tal es el caso de *Comandante Veneno* (1977) de Manuel Pereira, texto que aborda, desde las perspectivas de un adolescente, la campaña de alfabetización. Con esta novela principia el arribo de la primera generación de escritores que vivieron sus años infantiles en el régimen anterior y entraron adolescentes al denominado proceso revolucionario y, por tanto, ya no tienen que despojarse del pasado capitalista con sus gobiernos republicanos y sus dictaduras. La narrativa que lentamente va escribiéndose no destila la angustia de una crisis existencial provocada por la confrontación política, tampoco centran su trama en la represión y la persecución policiacas con sus consecuentes asesinatos y represalias de uno y otro lado durante la dictadura de Fulgencio Batista. El nuevo argumento se desarrollaba dentro del individuo, sus miedos, sus limitaciones, sus angustias frente a la realidad, quedando para el poder y sus marchas interminables el enfrentamiento entre el capitalismo y el socialismo.

Desde la aparición de *Comandante Veneno* “la épica comienza a sufrir una lenta mutación al mezclarse con los conflictos individuales y con los ingredientes del pensamiento mágico propio del contexto rural.” (Fornet: 1998: 3); la realidad inicia su mixtura con los mitos preexistentes en un afán por convertir en literatura los avatares del individuo dentro de la Revolución.

Los setenta muestran una marcada tendencia a diferenciar dos maneras de abordar la novela: la realista y la experimental. La primera intenta asumir la realidad que vive el país, desde la perspectiva revolucionaria y se limita a mostrar el proceso como un salto —una superación de lo retrógrado representado en el régimen capitalista y el estatus neocolonial de la isla— a la nueva

sociedad en construcción. En esta lo primero es el “ser reflejo” de la realidad que pretende mostrarse en tanto mensaje y doctrina.

Rodríguez Coronel (2008), intenta un resumen de lo anterior desde la óptica revolucionaria y asegura que:

Vale observar que el empeño reproductor, testimonial, que preside una zona de la novelística cubana (bien sea de acontecimientos sociales, como en Soler; o de dimensiones existenciales, como en Desnoes y Otero), se produce al margen de la asimilación de la experiencia vanguardista precedente. En estas obras se debate una encrucijada más compleja: por un lado, el cambio de las funciones del significante en virtud de la jerarquización de significados éticos y políticos, sociales e históricos, que sensibilizan la conciencia del escritor y establecen el área de una indagación que sitúa la realidad en un primer plano de análisis; y por otro, la ansiedad por lograr la comunicación con un espectro más amplio de lectores potenciales. (87-88)

Por su parte, la literatura experimental, sufre desde esta concepción los embates de la crítica desde el instante en que, dentro de la misma, se distingue la que es realizada por los escritores cubanos que residen en el exterior (Severo Sarduy y Cabrera Infante) y Lezama Lima, residente en Cuba.

Aunque no es interés de este trabajo tal dicotomía, vale resaltar las concepciones del propio Rodríguez Coronel, respecto a las novelas de los escritores residentes en el exterior; para distinguir cuánto de la “realidad” (política) cubana influye en los juicios críticos:

[...] las obras de Sarduy refractan —en el orden de la estructura formal y la función del lenguaje— el caos y la deformación que supone la pérdida de la identidad. La caricatura y el juego paródico adquieren primer plano. El discurso “desarticula” y promueve una lectura distanciada del contexto. Desasido de un ámbito que comienza a reintegrarse desde el punto de vista social y moral, además de político, desprovisto de una perspectiva que enjuicie críticamente el proceso nacional y anide nuevas expectativas, el discurso novelesco apela a arquetipos étnicos-culturales, a una dimensión mítico-simbólica que fija su textura a través de las capacidades lúdicas y connotativas del lenguaje [...]. (88)

El propio Rodríguez Coronel, al referirse a *Paradiso* de José Lezama Lima, asegura que “sólo será una incitación para aquellos que apetecen una nueva orientación de la novela y la aprehensión por otras vías del sentido de la historia y un desacato para quienes pretenden congelar el texto narrativo dentro de las fronteras del realismo reproductor” (89).

Pero a pesar del empeño de un grupo de escritores de divorciar su obra, en lo posible, del discurso ideologizante, las reglas de la estética dominante, vinculada al realismo socialista, coartaron cualquier esfuerzo literario con pretensiones de experimentación o profundidad artística

y argumental. Según valoraciones muy acertadas de Rolando Sánchez Mejías, “Fueron años, los setenta, de una chatura diabólica” (1996: 97), y profundiza su reflexión en términos cáusticos:

Si en los sesenta se escribieron cuentos nerviosos y directos, en los setenta se hizo patente una prosa insulsa y falsamente transparente. Las palabras, de esta manera, carecían de espesor: no circulaba entre ellas ni un atisbo de intensidad ni la dureza didáctica que caracteriza el esfuerzo de un Brecht por intervenir en la Historia. Ni ligereza, ni gravedad. Resumiendo: nos formamos en un mundo cuyas palabras carecían de brillo y densidad. La ideología lo atravesaba todo dejando el deterioro intacto, como diría Blanchot. Para ponerme a tono con el argot actual, fueron tiempos en los cuales, además de la ropa y la comida, escaseaban los juegos de lenguaje. Resumiendo: fueron años en los cuales se institucionalizó el estado totalitario adquiriendo las palabras, entonces, el rigor mortis que las fijaba a las cosas como se fijan los nombres a las mariposas muertas en los museos. (97)

Con relación al mundo editorial, el estado institucionalizó todas las imprentas creando la Imprenta Nacional de Cuba, el Instituto Cubano del Libro y la Editorial Arte y Literatura. De este modo todo lo publicado en Cuba era auspiciado y financiado por el estado. Esto provocó una doble incidencia. El libro cubano salió del mercado internacional y en contraposición, la literatura internacional salió del mercado cubano. Los escritores de la isla eran leídos solamente en Cuba — excepcionalmente en algún otro país capitalista como Argentina y México— y en los países del bloque socialista, de donde procedía, al mismo tiempo, la literatura foránea publicada en la isla.

Los nuevos escritores de los años setenta, ofrecen un diagnóstico de las circunstancias sociales, así como la impronta que esta deja sobre ese hombre que la actual sociedad intenta de formar desde la ideología dominante. Los afluentes de los que se nutren para asumir la creación provienen de paradigmas cercanos: Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, por lo que algunos críticos afirman que en muchas de las obras de esta época hay más ejercicio estilístico que elaboración de un discurso significativo, atajos que busca el escritor para asumir su contexto soslayando su crítica. Además, desde el poder se han creado “las condiciones sociales y políticas en las que el hombre deja de ser capaz de escribir y de pensar de una manera diferente a la que es debida, y al mismo tiempo este «ser debido» tiene que aceptarlo porque fuera de este «ser debido» no puede surgir nada que sea valioso” (Milosz: 2016: 25). A esta única opción se supeditan tanto el novel escritor, como el escritor consagrado. Un ejemplo de ello lo ha establecido Padura (2012a) en su valoración de la novela *La consagración de la primavera* (1978) de Alejo Carpentier al señalar que:

El complejo y errático proceso de elaboración de esta novela tiene, [...], un origen conceptual bastante evidente: se trata de una obra en la que su autor asumía de forma plena un compromiso

político-ideológico expreso, más aún, militante, y para sustentarlo había optado por reproducir, con precisión de cronista [...], una sucesión de acontecimientos reales, tratados casi con respeto testimonial [...], con los que se propuso contar una sola historia (la que relata su argumento), desde una sola perspectiva estética (la de un realismo ortodoxo e historicista), aunque utilice para ello las perspectivas de dos personajes con una relación diferente con los acontecimientos y, por tanto, una también diferente percepción de la historia y sus avatares. (69-70)

A final de este análisis Padura puntualiza el alcance que tuvo la ideologización de la cultura cubana, abarcando todas las creaciones de aquellos que no se separaron del gobierno sin importar cuán distante estuvieran de Cuba o cuán magnificante fuera su creación o su figura. Considera que:

[...] tratándose de una novela esencialmente política, de sucesos y valoraciones políticas expresas, este realismo a ultranza conduce al escritor hacia la difícil manipulación de ciertas reglas de la estética entonces vigente y actuante del realismo socialista, tan ajenas a su universo literario tradicional y, en su caso, en franco detrimento de su visión de lo real maravilloso (sistema en el que abundan los componentes de lo mágico, lo insólito y lo extraordinario) como modo de expresión de las singularidades americanas. En este sentido, *La consagración de la primavera* resulta una novela ideotemáticamente atrapada en el conflicto general que caracteriza el arte cubano de los años 1970 y hace evidente que ni la estatura artística del escritor ni su lejanía física del complicado ambiente cultural del país —por su condición de diplomático en París desde 1966— consiguieron liberarlo de los pesados lastres de la ortodoxia institucionalizada de ese período y de los dogmas estéticos entonces en boga. (69-70)

La ideología participa en las obras de esta década como ha participado en un sinnúmero de obras a través de la historia, pues como apunta Miguel Rojas siguiendo la tesis de Sánchez, “[...] es la creación de un individuo socialmente condicionado” (2018:121). “Las ideologías: la general, la del autor y la estética son soportes que preexisten en la obra de arte” (131). Muchas obras que han trascendido su época “[...] nacen condicionada[s] por su sociedad, espacio y tiempo, pero la trasciende por la capacidad de dialogar con otros tiempos y circunstancias [...]” (127). El arte como señala Sánchez Vásquez “[...] tiene un contenido ideológico [político-social], pero solo lo tienen en la medida en que la ideología pierde su sustantividad para integrarse a esa nueva realidad que es la obra de arte” (citado en Rojas: 2018: 131). Como hemos visto, muy pocas obras de la literatura cubana que se escriben en este periodo son capaces de trascenderlo, porque cuando lo político es la razón de ser de las obras de arte, “vienen, pasan y quedan olvidadas” (124) conjuntamente con las ideologías de clase que les han alimentado.

Como hemos visto en el epígrafe anterior la literatura policial cubana no estuvo exenta de ideologización, por el contrario, como bien advierte Padura: “Si hay un género que representa el

Quinquenio Gris de la literatura cubana y la esquematización estética elaborada en los setenta, es la novela policiaca” (Padura en Epple: 1995: 55).

Es precisamente en esta década cuando comienza la carrera por autenticar una literatura policial revolucionaria cubana de sentimiento patriótico que se erigiera en paradigma del género para América Latina. Su desarrollo se enmarca, como el resto de las creaciones literarias de ese tiempo “[...] dentro del proceso de radicalización de la Revolución Cubana, la implementación de nuevas políticas culturales y la consecuente proliferación del discurso antiintelectual” (Domínguez: 2009: 205). Indudablemente, dados estos presupuestos extraliterarios, la literatura policial de los setenta cae en una excesiva politización del lenguaje, en un desbordado triunfalismo, y en la perfección poco creíble de los agentes policiales, honestos e infalibles, donde, como ha quedado explicado, el argumento se trazaba entre la dicotomía maniquea de los buenos (revolucionarios) y los malos, casi siempre venidos del exterior (agresores), o resultado de su educación; “clichés argumentales fácilmente reconocibles” (Sánchez y Martín: 2014: 177). En las novelas de este periodo “[...] el esquema buenos/malos, agentes de la CIA/gobierno cubano, delincuente/policía nacional estaba claramente demarcado; no había ninguna problematización de la realidad a partir de posibles conflictos ideológicos o conflictos de marginalidad” (Padura en Epple: 1995: 55).

Es en la novela policial revolucionaria de los setenta —más que en ninguna otra época— donde los objetivos del género son transgredidos en favor de proyectar una imagen ideológica de superioridad. Esta situación hará que esta narrativa vaya más allá de las deficiencias formales que acarrea la readaptación del género y ahogue una posible complejidad narrativa en aras de ilustrar las concepciones teleológicas de la Revolución y su programa futurista. (López: 2010: 675-676). Gesto promovido por el Estado a través del Concurso Aniversario Triunfo de la Revolución que lanza su primera convocatoria a inicios de esta década, en el año 1972.

Como ya hemos mencionado en el epígrafe anterior, el premio de esta primera convocatoria corresponderá a Armando Cristóbal Pérez con *Explosión en Tallapiedra*, novela que no será dada a conocer hasta su publicación en 1980, por estar basada en hechos reales y ofrecer descriptivos detalles de los métodos de investigación de la policía revolucionaria, que eran dominados por Cristóbal Pérez gracias a su vinculación con el MININT, porque, como ya sabemos, el escritor de *Explosión en Tallapiedra* y *La ronda de los rubíes*, era teniente del Ministerio del Interior. Antes de dedicarse a la narrativa policial había escrito un cuento, una obra de teatro y un ensayo.

Creaciones todas conectadas a temas de la Revolución —la lucha en la Sierra Maestra, la alfabetización—, que, según Uxó (2021) “[...] revelan claramente el entendimiento político y didáctico desde el que el autor se acercaba a la literatura” (53). Vimos además que, José Lamadrid Vega, autor de *La justicia por su mano*, también era teniente de las fuerzas militares, pero este no había tenido previa filiación literaria, por tanto, con estas referencias, no es difícil deducir el contenido y la calidad de las obras presentadas y galardonadas en el concurso que, como quedó explicado anteriormente, estimuló desde su formación “[...] la expulsión metafórica del artista del medio cultural y la posición superior del hombre de acción para intervenir en los predios del arte y la cultura” (Domínguez: 2009: 209). Particularidad que sobresale de entre todas sus peculiaridades, especialmente en los primeros años de su promoción, aunque luego, a partir de 1974, participen otros autores que no están vinculados al MININT, pero que tampoco lo están al mundo de las letras y la intelectualidad cubanas, porque iniciarán su carrera literaria gracias a este concurso²⁸.

Debido a que durante la década de 1970 “la novela policial cubana había logrado adaptar la típica fábula policial a los reclamos de una priorizada función ideológica” (Fernández: 1989: 205), sus narraciones forzadas estaban “repletas de casualidades” y de personajes “superficiales” y “prefabricados” (205). Sin embargo, la mayoría de las novelas que se publicaron en esta década fueron, a pesar de su escasa calidad literaria, galardonadas y, por consiguiente, contaron desde un inicio con el respaldo de las instituciones culturales y el apoyo de la crítica, porque, como apunta Díaz Infante (2014), la novela policial revolucionaria “[...] constituyó un producto conjunto de los órganos de la Seguridad del Estado y de la crítica literaria cubana en su momento de máxima soviétización” (173-174). Por ejemplo, José Antonio Portuondo (2011) en su artículo “La novela policial revolucionaria” que sirve como prólogo a la novela de Lamadrid *La justicia por su mano*, señala que:

La estructura de la novela es muy simple y está determinada por la marcha misma del proceso investigativo sin laberintos ni trampas para despistar al lector. Da pie, en cambio, para que este se asome a la psicología de la víctima y a un amplio cuadro de la existencia cotidiana en los días tensos de la lucha clandestina contra Batista, así como el ajetreado período constructivo de la

²⁸ Es el caso de los dos primeros escritores civiles galardonados Rodolfo Pérez Valero, con *No es tiempo de ceremonia* y Alberto Molina con *Los hombres color del silencio*, que es la primera novela cubana de contraespionaje. Ambos continuarán en el ambiente cultural cubano a partir de este momento y serán luego los responsables de fundar, en 1986, la revista *Enigma* especializada en el género policiaco.

Revolución socialista. Y todo ello realizado con absoluta economía de medios expresivos y, sobre todo, con feliz prescindencia del mayor peligro existente en esta clase de relatos, el teque. (136)

Siguiendo la lógica de Díaz (2014), aquí y en casi todas las reseñas de las novelas policiacas, la crítica es positiva porque abandona su función axiológica para potenciar la prescriptiva (174), enfocándose principalmente en las características distintivas del género policial revolucionario, así como en su dimensión ideológica y en los fines didácticos del texto, pasando por alto la “[...] pobre elaboración del material de la vida que se pretendía recrear literariamente” (Fernández: 1988: 94).

Entre 1971 y 1978 se publicaron en Cuba doce novelas policiales las que, en su mayoría, discurrieron por los mismos tópicos y modelos, así como por iguales conflictos y soluciones; “[...] el hastío de un mundo presentado que se repite novela tras novela con muy tímidas variantes [...]” (Fernández: 1989: 205) y muy escasas excepciones. De este tiempo, podrían salvarse *Enigma para un domingo* publicada en 1971 —que llegó a ser una de las novelas cubanas más leída y traducida del siglo XX—, *No es tiempo de ceremonias* (1974) de Rodolfo Pérez Valero y, otras dos novelas publicadas en 1978: *Y si muero mañana* de Luis Rogelio Noguerras y *Joy*, de Daniel Chavarría, que “[...] parecían cerrar el período fundacional del género en Cuba [...] [e] inaugurar una etapa de —cuando menos— mayor experimentación y audacia” (205).

Enigma para un domingo, que llega al público cubano a inicios de la década del setenta a través de la colección *El dragón*²⁹, es considerada por Padura como la precursora del neopolicial en la isla porque es una novela que intenta adaptar el *hard-boiled* norteamericano al contexto cubano posterior al triunfo de la Revolución. Otro aporte esencial de esta novela, además del mencionado “[...] gesto de fundar el género policial dentro de la narrativa cubana [de la revolución]” (Domínguez: 2009: 209) será el de poner fin al detective privado que, desde sus primeras páginas, se verá suplantado por un equipo de investigadores.

No es tiempo de ceremonias, ganadora del concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución en 1974, es la obra prima de Rodolfo Pérez Valero, que además de convertirse en un *best seller* nacional, se publicará en otros países como Argentina y México y en países del campo socialista como Checoslovaquia, Bulgaria y la Unión Soviética. A pesar de que su argumento es

²⁹ En 1967 se funda el Instituto Cubano del Libro y, en una colección que rápidamente adquiere, *El dragón*, comienzan a editarse clásicos de la literatura criminal y de la ciencia ficción. En esa colección aparece, en 1971, *Enigma para un domingo*, de Ignacio Cárdenas Acuña, iniciando lo que se llamó la novela policial de la Revolución. (Michelena: 2006: 39)

revolucionario, porque el delincuente es ayudado por el enemigo foráneo y el caso es resuelto con el apoyo del pueblo, identificado en los Comités de Defensa de la Revolución, quiere esto decir, que pese a que la novela es leal “[...] al monolitismo ideológico, [logra evadir] el maniqueísmo y la estereotipación de la mayoría de las obras [...]” (Sánchez y Martín: 2014: 180) policiales que se publicarán en la década de 1970. Esta novela es, según Fernández Pequeño (1988), la obra “técnicamente más cuidadosa y funcional” (100) de la literatura policial revolucionaria, pues mantiene “[...] con limpieza su función de entretener [aunque dé] a los términos en conflicto un sentido ideológicamente revolucionario [...]” (100). Para Lorenzo Lunar (2011), Valero creó “Una novela decorosa, con dos investigadores bien perfilados y satisfactoriamente logrados como personajes” (306) y al mismo tiempo introdujo al protagonista colectivo, que pasaría a ser por muchos años el principal cliché de la literatura cubana (306). En palabras de Lunar, inmediatamente después de esta novela surgirá la fórmula “Protagonista colectivo = Comité de Defensa de la Revolución + Viejita simpática y vigilante + Obrero de recio carácter” (307). A lo que Díaz (2014) añadiría una tacita de café que

[...] no es solo un signo de esa “organización de masas” que son los CDR, sino también de la organización de la vida toda que constituía la máxima aspiración del estado socialista. Se trataba de reproducir una y otra vez la imagen del mundo que, en nombre de la revolución, el partido había establecido. (192)

Estos prototipos, manejados puntualmente en *No es tiempo de ceremonias*, ya habían sido introducidos en *La ronda de los rubíes*, aunque menos esbozados, y con un carácter menos protagónico. El CDR, la presidenta, y la tacita de café, están presentes en esta novela. De hecho, Díaz (2014) señala que la escena de la tacita de café se repite siete veces en *La ronda de los rubíes* (191). Pero es en *No es tiempo de ceremonias* y no en *La ronda de los rubíes* donde el CDR juega un papel perentorio, porque ofrece las pistas necesarias cuando la investigación del oficial parece no encontrar solución al caso. Dada esta situación, *No es tiempo de ceremonias* y, en concordancia, todas las novelas galardonadas en esta década, a juicio de Portuondo (2011), orgullosamente cumplen:

[...] el principio leninista de la elaboración colectiva y la responsabilidad individual: un individuo, generalmente, un miembro de los órganos de seguridad del estado, trabaja con los instrumentos científicos [...] en la dilucidación de un caso criminal y utiliza el auxilio que le brindan las organizaciones de masa, principalmente los Comités de Defensa de la Revolución, que en cada cuadra vigilan el normal desenvolvimiento de la vida en el país. (135)

A partir de la novela de Valero, el cederista o el colaborador popular en general sufrirá:

[...] en los predios de la novela policial un proceso de esquematización [...]. Novela tras novela nos asalta su imagen campechana, amable, jocosa, siempre dispuesta a opinar y ofrecer una taza de café. La simple confrontación de los cederistas aparecidos en la mayor parte de nuestras obras policiales arrojarían una admirable precisión mimética. (Fernández: 1988: 98)

El apoyo de los CDRs sirve asimismo de propaganda para enfatizar a nivel de discurso la afiliación de las masas al proceso revolucionario y a la vez de mensaje al presunto delincuente de la capacidad de respuesta del pueblo ante el delito. Con los CDRs, “[...] cualquier desviación es rápidamente identificada [...] asistimos a una masa ‘vigilada’ y ‘vigilante’” (López: 2010: 675). La información dada por los cederistas en el cumplimiento de su “deber revolucionario” abarca cada uno de los movimientos de cualquier individuo a cualquier hora, en virtud del eslogan que enarbola la organización: “Con la guardia en alto”. Este fragmento de otra de las novelas premiadas por el concurso del MININT en esta década —*El cuarto círculo* (1976)—, ofrece una idea clara de lo anterior:

Sí, claro —respondió el sargento—; salí de la casa con Abreu, que se iba, y fui hasta el CDR donde me informaron que, efectivamente, el camión estuvo parqueado frente a la casa de Abreu desde las once hasta las dos, poco más o menos. Incluso me mandaron a ver a uno de los cederistas que estuvo de guardia anoche. Una mujer. Vio a Abreu salir de su casa a eso de las doce. Lo conoce y habló con él. Abreu le dijo que iba a la farmacia; a una que está en Zanja, al doblar. En efecto, volvió a los quince o veinte minutos. La mujer pasó incluso después por la farmacia haciendo el recorrido y lo vio saliendo y llamando por teléfono. (Nogueras y Rodríguez: 1976: 73)

Los cederistas estaban obligados a delatar cualquier actividad sospechosa, y su atención debía concentrarse principalmente en aquellas familias o individuos que no se habían integrado totalmente al nuevo orden de cosas establecido por el gobierno revolucionario.

La participación de los cederistas en la vigilancia contra el delito pasó a ser un recurso agotadísimo durante la eclosión del género en Cuba, y se extendió hasta la novela policial de principios de los años noventa del pasado siglo. Por ejemplo, en *Propietario del alba* de Pablo Bergues Ramírez, Premio Género Novela del Concurso de Literatura Policial Aniversario del Triunfo de la Revolución 1991 y publicada en 1996, se insiste todavía en el valioso papel de los CDRs:

Rosa, en bata de casa y en chancletas, abrió la puerta. Ante ella estaba Susana en completo uniforme. «Pase, compañera, esta es su casa». Rosa era una mujer de mediana estatura, blanca en canas, ojos vivaces y con un dinamismo que desmentía sus sesenta y cinco años.

—Gracias compañera.

Se habían conocido el día anterior, en la casona de Bruno Manuel, cuando la guardia operativa llegó para hacer el levantamiento del cadáver. Susana no olvidaba lo dispuesta que se mostró Rosa a colaborar en todo. Se había presentado como presidenta del CDR, jubilada de Comercio y militante del Partido. «Presidenta desde la fundación de nuestro Comité», expresó con orgullo, y Susana advirtió su decisión revolucionaria. (Bergues: 1996: 48)

En *Habanera invernal*, también de Pablo Bergues Ramírez, Premio en el Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución en su edición XXII de 1993 y publicada en 1999, los CDRs aún siguen mostrándose como los ojos insomnes de la Revolución:

Así es —dijo Virgilio— dentro de unos meses tendré que abandonar esta casa. No tengo que decirte que la cosa se me está poniendo fea. Todo el mundo tiene los ojos puestos en esta casona. Parece que se imaginan que el viejo no va a regresar, aunque yo cada cierto tiempo le digo a la presidenta del CDR que Cratilio llamó y le mandó muchos recuerdos y que no se acostumbra a aquello y todas esas boberías para ir entreteniéndola, pero lo cierto es que desde que se fue ni ha escrito ni llamado, ni va a llamar nunca. (Bergues: 1999: 246)

Volviendo a la novela de Valero, es necesario apuntar que, no obstante la aceptación con que en aquel entonces y ahora la crítica recibe a *No es tiempo de ceremonia*, Leonardo Padura nos dice que no es sino:

Hacia mediados de la década [del setenta que] comienzan a aparecer algunos libros que todavía son defendibles; es el caso de la novela que escriben Guillermo Rodríguez Rivera y Luis Rogelio Noguera, titulada *El cuarto círculo*, la novela de contraespionaje de Rogelio Noguera *Y si muero mañana*, muy en el esquema de los best sellers internacionales, pero escrita con la dignidad que caracteriza a Rogelio, que era además un gran poeta. Y sobre todo la novela del escritor de origen uruguayo Daniel Chavarría, titulada *Joy*. (Padura en Epple: 1985: 55)

Con relación a *El cuarto círculo* (1976) —la novela más vendida de este período (80 000 copias en el mes de su publicación)— la crítica se escinde en dos bandos: los que la consideran merecer el éxito obtenido y aquellos que entienden que —como en el resto de sus homónimas— el discurso ideologizante se impuso a la calidad literaria “a través de la recurrencia de una serie de elementos como la explícita identificación del delincuente con el contrarrevolucionario o la presentación del pueblo como auténtico ‘héroe colectivo’ capaz de salvar a la sociedad cubana de las amenazas imperialistas y capitalistas” (Sánchez y Martín: 2014: 177-178). La trama cuenta cómo un chofer de camiones comete un doble asesinato con el objetivo de robar un dinero destinado al pago de los obreros de su empresa para con este salir del país, o sea el asesino es un apátrida, un “gusano”. Por el contrario, su contraparte, el investigador de esta historia, es un

“crisol” de honestidad, de procedencia muy humilde. Un hombre abnegado y de probada fidelidad a su patria. Ha de suponerse que, para resolver el crimen, este policía cuenta con los CDRs, solo que con un toque más callejero y por consiguiente más realista.

A pesar de que sus autores dejaran saber en el artículo publicado por ambos en *La Gaceta de Cuba*, un año después de publicada la novela, que la función del policial cubano era, además de entretener, llegar al fondo de las causas sociológicas y psicológicas del crimen, en *El cuarto círculo* no satisfacen esta primicia, porque nunca llegan a explicar los motivos que mueven al asesino para querer salir de Cuba, ni tampoco los motivos para delinquir que tienen otros personajes negativos de la novela. Su función es más bien didáctica, como el de todas las novelas del policial revolucionario de los setenta.

En *Y si muero mañana* —que obtuviera el premio de la UNEAC en 1978— la estructura narrativa es mucho más efectiva que la de las novelas que le precedieron y sus personajes, —especialmente el personaje protagónico que esta vez recaerá sobre la figura de un agente secreto— son menos prefabricados y más humanos. Como buena parte de la trama de esta novela se desarrolla en ciudades como Miami, California y Nueva York, el discurso ideológico se concentrará especialmente en la moralidad disoluta y la crueldad de la sociedad norteamericana.

Por su parte en *Joy* (1978), la caracterización de los personajes es menos auténtica, aunque están mejor estructurados. Por ejemplo, su protagonista, el mayor Alba, es graduado universitario, conocedor de varios idiomas, excelente deportista, además es experto en artes marciales, esposo y padre intachable, entregado por completo a su familia y a la Revolución. El mayor Alba es el héroe excepcional prototipo de lo que Díaz (2014) llama el “dogma de la perfectividad” (182), recurrente en la estética del realismo socialista que se orienta más hacia lo que debe ser que a lo que es en realidad. No obstante, el uso del lenguaje y del humor cubanos le dan a esta novela cierta originalidad y excepcionalidad en relación con sus predecesoras. Además, en ella se maneja sin cliché la participación colectiva, que como hemos visto sufrió en la novela revolucionaria un proceso de esquematización semejante al que padeció el investigador revolucionario.

Para Wilkinson (2000), ambas novelas, *Y si muero mañana* y *Joy* “[...] have implausibly exemplary heroes and include passages that are overtly didactic” (149). Sin embargo, para Fernandez (1994):

[...] una elaboración más depurada e imaginativa de los componentes literarios engendra caracteres mejor dotados dentro de su tipicidad, situaciones de mayor autenticidad y solidez, así como una

efectividad técnica y un manejo del lenguaje muy apreciables. Y todo esto dentro de la doble funcionalidad, lúdica e ideológica, característica de la literatura policial revolucionaria. (19)

Para este crítico, aunque ninguna de estas dos novelas de 1978 se salva totalmente de los estereotipos del policial cubano de esa época: las frases forzadas, las acciones físicas poco posibles, las explicaciones innecesarias, lo exagerado de las medidas que se toman para desarticular las operaciones ilícitas (18-19), es cierto que ambas representaron “[...] el máximo rango que era posible alcanzar como aprehensión literaria de la realidad sin violar los presupuestos de lección ideopolítica inmediata diseñados para la literatura policial cubana” (19). Ha de puntualizarse, además, que tanto *Y si muero mañana* y “la difícilmente clasificable” (Fernández: 1988: 100) *Joy* se situaron en el campo del policial en su variante de espionaje y contraespionaje “pero [...] [retomaron] con óptica diferente un grupo notable de tópicos medulares para toda la literatura policial cubana que la práctica anterior había esquematizado” (100). Para Braham (2004), ambas novelas son “[...] relatively experimental in structure, using documentary techniques, innovative temporal paradigms, and narrative strategies such as testimonial, stream of consciousness, and the indirect style to describe the motives and actions of the CIA” (553-554).

Después de estas novelas, en lugar de la esperada experimentación, se habla de un declive cualitativo del policial revolucionario (Fernández 1989: 205) o de la incapacidad para producir obras de un interés comparable a estas dos novelas de 1978 (Uxó: 2021: 8), atribuyendo esta decadencia a la consistente ausencia de una crítica efectiva en torno a la novela policial (Fernández: 1994: 21), o a “[...] la articulación definitiva de unas normas a las que los escritores de policial debían atenerse, sin desvíos ni fisuras, si querían ver su obra publicada” (Uxó: 2021: 8), normas, que se según este autor, fueron establecidas unas y ratificadas otra en el prólogo de *Joy*, escrito por Armando Cristóbal.

Empero, implícitamente esas normas fueron generadas antes, dentro de la propia tropología de la novela policial especialmente dentro de las primeras novelas ganadoras. *La ronda de los rubíes* y *No es tiempo de ceremonias*. En ella se crearon ciertos estereotipos, que se encontrarán recurrentemente en la novela policial revolucionaria por más de dos décadas.

En *La ronda de los rubíes*, por ejemplo, se perfila cuidadosamente el arquetipo de los personajes negativos que se repetirán hasta agotarse en la narrativa policial revolucionaria a partir de la publicación de esta primera novela. El burgués anquilosado en su existencia pretérita, distante y apático del proceso revolucionario, el emigrante que delinque para salir del país y el homosexual.

Porque como señala Braham (2004), “[...] the building of a cultural identity often requires the identification and exclusion of undesirable elements of society”. (578-570). Justamente, el policial revolucionario establece estereotipos morales y además físicos, dado que cada personaje que muestre, “[...] external signs of discontent or irresponsibility, such as excessive absences from work or wearing dirty, wrinkled clothing, automatically invite suspicion, and that suspicion invariably proves to be justified” (Simpson: 1990: 103). La identidad del delincuente de la narrativa policial cubana de los años setenta y ochenta “[...] is an outcome of the pathologization of undesirable types: desintegrados, individualistas, prostitutes, blacks and mulattos (despite the official antiracist racist stance), Cubans of Chinese descent and Jews, and above all, homosexuals (Braham: 2004: 665-666).

El homosexual³⁰, en estas novelas, está vinculado a la mala conducta porque “[...] la masculinidad —del proceso revolucionario, de su vanguardia, de sus policías, del hombre nuevo— no puede quedar en entredicho” (Esteso: 2002: 77). Y además, según Braham (2004), el homosexual está presente reiteradamente en la novela policial como personaje negativo porque la historia de la novela policiaca socialista está ligada a un programa de persecución de individuos que se percibían como imperfectamente integrados en la sociedad revolucionaria, entre los que se encuentra el homosexual, que a su vez fue asociado con el “arte estético” por lo que además de lo anterior, “The detective genre represented an aesthetic and ideological reaction to the perceived sophistication of the boom and earlier vanguards, some of which were also associated with homosexual intellectuals of the previous generation” (351-352).

En franca oposición al homosexual aparece otro arquetipo, esta vez positivo: el viril oficial de policía (Uxó: 2021), que convida “[...] a los escritores del policial a recurrir a descriptores que rápidamente se convierten en metonimia del verdadero revolucionario: los cigarrillos fuertes [...], beber café o ron, o mantenerse en forma [...]” (60). Incluso, aun en Padura pueden advertirse alguno de estos descriptores, solo que tratados con evidente desenfado y autenticidad.

Asimismo, como advierte Esteso (2002), el policial revolucionario de los setenta genera un código sexual que “[...] *escribe* los cuerpos, los comportamientos y los intercambios legítimos dentro de la revolución; un código que erige una serie de emblemas socio-culturales que distinguen

³⁰ Homosexual que en la novela policial de Padura tendrá, contrario al policial revolucionario, la condición de víctima, como es el caso de los personajes de *Máscaras*, Alexis Arayán y Alberto Marqués.

a los revolucionarios bien nacidos —el buen ciudadano, el buen policía— de los bastardos e irredentos” (78). Esto, a su vez, determina otra característica del género policial cubano que se funda en esta década, y es la expulsión del sexo y la violencia de su narrativa, porque, como la homosexualidad, también estos son execrables, reductos de la sociedad capitalista, “[...] inequívocos síntomas de la decadencia de una sociedad en sus estertores finales” (Marqués: 1974: 8) y, por consiguiente, incompatibles con el nuevo orden. Esta exclusión queda estipulada en uno de los textos condicionadores del contenido del policial revolucionario, previos al prólogo de *Joy*: “El género policial y la lucha de clases: un reto para los escritores revolucionarios”, escrito en 1972 por el mismo autor, Armando Cristóbal, en el que enumera los elementos que no deben aparecer en el policial revolucionario entre los que se encuentran la violencia y el sexo (1973: 9).

Todas estas condiciones que limitaron la narrativa policial o la sujetaron a determinados estereotipos hacen que, con muy contadas excepciones, en la novela policial adscrita al realismo socialista “[...] quizá por su inmediatez temporal, encontr[e]mos abundante material de escasa calidad estética y precisamente por causa de una marcada pretensión didáctica” (Lunar: 2011: 310). No obstante la función didáctica del policial cubano, la deficiente construcción de las novelas, el maniqueísmo y lo simplista de aquellos argumentos, cierto es que, a la par de España y Latinoamérica, en Cuba se va dando el fenómeno del surgimiento del neopolicial, —considerando el nacimiento de este con la obra de Padura— porque aunque las principales características de este último residen en “su carácter realista, su dimensión social y su capacidad para cuestionar de forma crítica el contexto circundante” (Sánchez y Martín: 2014: 133), todas ellas ajenas al policial revolucionario, Leonardo Padura agradece para la realización de sus novelas policíacas la existencia de esa literatura prenatal, pues a partir de los desaciertos de aquellas pudo construir su obra. Él nos dice que:

[...] no quería cometer los errores que habían cometido los anteriores escritores de novelas policíacas en Cuba. Entonces para mí fue importante que existiera esa pequeña tradición y entonces ya a la hora de escribir los libros sí me interesaba que no fuera simplemente una novela policíaca. Incluso he llegado al punto de llamarlos y considerarlos falsos policíacos. Porque aparentemente se está leyendo una novela policíaca pero cualquier lector un poco avisado se da cuenta de que la trama policíaca es muy endeble, está muy en función de decir otras cosas. Pero está hilvanada de una manera correcta. Lo que ocurre mantiene un interés para el lector a través de la estructura, la anécdota, pero todo lo que ocurre en el libro trasciende esa historia policíaca. (Padura en Clark: 2000: párr. 9)

Por otro lado, para Padura, el salto cualitativo que progresivamente ha dado la novela policial proviene precisamente —como sucedía con el policial revolucionario— del intento de expresar un mensaje que está más allá de la trama del policial, más allá de la resolución del enigma. En el caso de la tetralogía de *Las cuatro estaciones*:

[...] cada uno de los casos que debe resolver Mario Conde en estas cuatro novelas, son como miradas a la realidad cubana para penetrar un poco más allá de la misma solución de ese caso. Él tiene que resolver con cada caso un problema de conciencia y tiene que entrar a desentrañar las profundidades de la realidad cubana contemporánea. Y eso sí fue un propósito expreso. (párr. 9)

Esta fórmula realista usada por Padura en su narrativa policial está definitivamente ausente en el policial cubano revolucionario de los setenta, porque “El realismo aséptico, homogéneo, de la ‘novela policial revolucionaria’ corresponde a una concepción muy distinta de lo real” (Díaz: 2014:161). Estas obras

[...] no van de lo general a lo particular, de lo concreto a lo abstracto para aprehender la zona de la vida que les sirve de base; más bien recorren el trayecto inverso: parten de determinadas premisas ideológicas, éticas y políticas para llegar a la realidad concreta, lo cual provoca [...] que esa realidad sea manipulada con el fin de corroborar diáfananamente las tesis que sirvieron al autor de punto de partida y esto hace del texto un ámbito descomplejizado, reducido al papel de ilustración propagandística. (Fernández: 1989: 215)

La propaganda socialista seguirá permeando la novela cubana por otra década más, especialmente la novela policial revolucionaria. En 1979 se celebra en La Habana el Coloquio sobre Literatura Policial³¹, donde se reitera la función necesariamente ideologizante que deberá mantener la novela policiaca, cuyo oficio didáctico ha de continuar contribuyendo a la prevención de las actividades delictivas y contrarrevolucionarias. Aunque a pesar del esfuerzo gubernamental por parametrar la creación artística comenzarán a notarse algunos cambios audaces en la narrativa de los ochenta del siglo XX cubano.

³¹ En el coloquio sobre literatura policial celebrado en 1979, con motivo del decimoctavo aniversario del Ministerio del Interior, «la coronel Haydée Díaz Ortega, al hacer las conclusiones, destacó que la actual novela policiaca cubana contribuirá de modo positivo a la prevención de actividades contrarrevolucionarias y delictivas antisociales» (Menton: 1990: 914)

5.5. EL AFÁN RENOVADOR DE LOS OCHENTA

La década de 1980 es pródiga en el afán renovador tanto a nivel discursivo como temático. Los nefastos años del quinquenio o decenio gris lentamente van superándose, aunque persista entre los intelectuales el miedo a nuevas represiones, porque todavía al inicio de esta década se insiste en parametrar la cultura con las tesis sobre la cultura artística y la literatura incluidas en las Tesis y Resoluciones del Segundo Congreso del Partido Comunista de Cuba celebrado en 1980. Esto lo confirma Amando Hart (1984), —ministro de cultura en esas fechas— cuando dice que los aspectos esenciales de la política cultural cubana pueden encontrarse en

[...] las palabras de Fidel a los intelectuales en 1961; en las principales conclusiones del Congreso de Educación y Cultura, de 1971; en las Tesis y resoluciones de los congresos del Partido de 1975 y 1980, y en los preceptos de la Constitución de la República. (6)

Nunca se decretó explícitamente por parte del estado el fin de la política de segregación de los artistas por su ideología, creencias religiosas y preferencias sexuales, aunque la presión contra los intelectuales fue cediendo gradualmente, nunca el Ministerio de Cultura asumió como esenciales los errores cometidos. Según él, de haberse cometido algún error estratégico no tendrían el avance cultural que en su opinión tenían a principio de los años ochenta (Hart: 1984: 24).

La literatura que comienza a gestarse a partir de 1980 es resultado de la reacción contra el decenio gris y en general contra toda la política cultural, e irá renovando y enriqueciendo su contenido y su estética a la par de las transformaciones sociales y culturales que tiene lugar en este periodo. La mayoría de los escritores³² de esta época nacieron en la década de los cincuenta y eran niños al momento del triunfo de la Revolución, como es el caso de Leonardo Padura, por lo que inician su etapa cognitiva con “[...] el ímpetu y los presupuestos ideológicos del castrismo incipiente” (Esteban y Aparicio: 2022: 16), y pertenecen a la primera generación de escritores totalmente educados dentro del ideario revolucionario. Sus publicaciones inaugurales aparecen a finales de los setenta y se colocan, como plantea Casamayor-Cisneros (2013), “[...] en situación de continuidad y rechazo ante la llamada *literatura de la violencia*” (116). Pero el primordial aporte de “[...] este colectivo de nacidos más o menos en los años cincuenta es el peso de la pertenencia a un ciclo que se ha vivido de principio a fin y sobre el que se ha podido reflexionar

³² Entre estos escritores destacan: Miguel Mejides (1950), Senel Paz (1950), Abel Prieto (1950), Francisco López Sacha (1950), Abilio Estévez (1954), Leonardo Padura (1955), José Ramón Fajardo (1957), Chely Lima (1957), Aida Bahr (1958).

con conocimiento de causa” (Esteban y Aparicio: 2022: 15). Es por eso que ha sido la generación “[...] encargada de historiar la revolución desde dentro y desde fuera, con una perspectiva provista de una mayor objetividad [...]” (15).

Estos nuevos escritores desarrollan en sus narraciones conflictos individuales y de tipo familiar y social, donde sobresalen los cuentos de adolescentes enmarcados fundamentalmente en el ámbito de las becas (etapa del auge de las llamadas Escuelas en el Campo a las que se enviaban a los adolescentes para cursar los niveles medio y medio superior de la enseñanza) donde empiezan a vislumbrarse los problemas reales de la enseñanza en Cuba. También se escribe una narración de corte histórico que llega hasta la guerra de independencia del siglo XIX y en la que se abordan algunos conflictos relacionados con los primeros años de la Revolución. Comienza un ascenso hacia la libertad de expresión formal y temática.

Es innegable que en los años ochenta se inaugura una etapa superior, por la profundidad y la calidad de los textos que aún sin ser cuestionadores de la Revolución formulan interrogantes que de alguna manera refutan la verdad esgrimida desde el poder. Según Padura: “Si en los sesenta se reflejó la realidad, y en los setenta se alabó la realidad, [...] en los ochenta se le interroga” (Padura en Epple: 1995: 51).

Entre 1983 y 1989 es que se produce un verdadero cambio en la narrativa cubana incluido el género policial. Principalmente la novela retoma el revolucionario camino iniciado a mediados del siglo XX “en las obras iniciales de Lino Novás Calvo, Enrique Serpa, Carlos Montenegro, Enrique Labrador Ruiz, Dulce María Loynaz, Virgilio Piñera y Alejo Carpentier” (López: 2005: párr. 13), después del paréntesis que los setenta, con su quinquenio gris, habían provocado en el desarrollo del género (14).

Como afirmara Izquierdo (2002) sobre los años ochenta en España, también en Cuba la literatura de esta década “[...] se manifiesta dialógicamente desde un ‘Yo’ que lo subjetivizará todo, que desea subjetivarlo todo, y que comprende la singularidad del lector” (122-123). La necesidad de la literatura de incidir activa y críticamente en la conciencia del lector y su realidad se hace patente en muchas novelas. En esta década sobresalen: *Un rey en el jardín* (1983), de Senel Paz; *Un tema para el griego* (1987), de Jorge Luis Hernández; *Las iniciales de la tierra* (1987), de Jesús Díaz; *Los últimos cuatro días* (1988), de Mary Cruz y *El vientre del pez* (1988), de Pablo Armando Fernández.

Sobre *Las iniciales de la tierra* nos dice Rodríguez (2008) que:

[...] en *Las iniciales de la tierra*, por ejemplo, se recuperan sustantivamente la característica antropocéntrica del género y se debate la trayectoria existencial, las caídas y resurrecciones de un hombre cuya vida está íntimamente vinculada al quehacer revolucionario. La experiencia de una generación, la mirada interna a la historia, la recreación de estratos socioculturales y lingüísticos de una realidad compleja, tamizadas por las entretelas psíquicas del personaje, sus apetencias y limitaciones, conforman una madeja novelesca capaz de movilizar la conciencia del lector y ofrecerle una lectura desautomatizada del entorno, una revisión de sí mismo, avalada por un alto nivel de facturación artística. (100)

En *Las iniciales de la tierra*, el narrador y el personaje se fusionan a tal extremo que el discurso de los personajes se confunde con el omnisciente. Esto provoca la identificación entre ambos en una suerte de ambigüedad intencional que pretende la complicidad del lector cubano — esta vez no hay diferencia entre la realidad novelada y la cotidianidad del ciudadano común—, ese que, conjuntamente con el personaje y a esa misma hora en que lee, se formula las mismas interrogantes:

¿Qué le preguntarían en la asamblea? ¿Qué le criticarían? Él, que había querido ser un héroe y todavía aspiraba a ser ejemplar, ¿qué era, en realidad? Había coreado los mismos himnos, bebido en los mismos jarros, llorado los mismos muertos que los demás; no tenía un solo mérito que pudiera llamar suyo y no de todos y de las circunstancias [...]. (Díaz: 1987: 7)

Por su parte en *Un tema para el griego*, de Jorge Luis Hernández, el ingeniero protagonista es encargado de investigar un accidente laboral y durante la novela conjuntamente con el debate entre los compromisos sociales y personales se va develando la realidad cubana en todos sus estratos durante los años 70. El autor desde la ética y la responsabilidad histórica asume un reto que para entonces conllevaba sus riesgos si la novela llegaba a ser malinterpretada por tocar temas tabúes como la guerra de Angola y la falta de criterio y el servilismo de ciertos personajes.

En una de sus páginas maneja sin tapujos las consecuencias de negarse al cumplimiento del “internacionalismo proletario”:

—A Saavedra lo que lo mató fue lo de Angola, ¿usted no cree?

—¿Qué crees tú, ingeniero?

—Yo me estoy enterando. No sé nada de lo de Angola.

—A Saavedra se le pidió que fuera a trabajar allá, que hacían falta especialistas, y él no aceptó.

—Creo que dijo que tiene una niña chiquita y que la mujer está enferma de los nervios.

—¿Tú que crees, ingeniero?

—Me parece que moralmente está obligado, sobre todo por eso de que antes estuvo en España.

—No todo el mundo tiene que estar dispuesto a todo, a mí me parece que si una persona sirve para determinados trabajos debe dársele la oportunidad de hacer determinados trabajos.

—Lo mismo que yo, él firmó un documento al graduarse en el que se comprometía a trabajar donde la Revolución lo necesitara.

—Esos son papeles que se firman sin pensar, no es razón para tomar represalias. (Hernández: 2002: 239-240)

En otro pasaje exhibe un asunto muy controversial al tiempo que común de ese período, el servilismo:

Abelardo tiene una sola opinión propia: hacer lo que le manden sin preguntar siquiera para qué. Dicen que dice: el trabajo de los jefes es mandar y el mío ser mandado. Así que cuando algo sale mal, allá el que mandó. Tú no sabes la cantidad de problemas que se ahorra uno actuando así, que el que pregunta mucho o dice que no, cae pesado o lo bautizan de conflictivo, y si al final el responsable nunca soy yo, no veo la razón para buscarme problemas o traerle disgustos a la gente. No coger lucha. (71)

En el aspecto discursivo en *Un tema para el griego* los juegos formales con el narrador se entretrejen, la ambigüedad se desborda y anula por momentos al omnisciente y se torna un monólogo, una suerte de diálogo consigo mismo para inventar y revivir situaciones que juegan a estar sucediéndose en el presente, o tal vez pudieran estar desarrollándose en la mente del autor e integrándose a la evocación al punto que se confunden imaginación con evocación, acentuándose esta última. Otras veces aparece la segunda persona cuando el protagonista necesita de un confidente.

En estas dos novelas, así como en otras novelas de la época, el desencanto va aparejado a la cadena de frustraciones de un proyecto social que privilegia lo colectivo y olvida que la masa está conformada por esos individuos diferentes. Seres que necesitan reconocerse como tales para entregarse a un fin que no puede ser planificado.

Dentro de este período vale destacar —como reacción a los sensores del quinquenio gris— el reencuentro con la obra poética y la novela *Paradiso* de Lezama Lima, un acercamiento paulatino a la obra de Virgilio Piñera, y lo que comienza a derribar el muro del dogma revolucionario, la búsqueda incesante por parte de los jóvenes de la obra de escritores excluidos de la cultura cubana y del *Diccionario de la Literatura Cubana* editado en 1980; como son los casos de Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas.

También en esa época recobra importancia y primacía la visión individual, el análisis personal de las cuestiones cotidianas más simples, hay una tendencia a la interrogación, “esta narrativa de la intimidad se acerca a los procesos sociales y políticos desde la aventura individual

de sus personajes quienes reflexionan sobre su vida con verdadera autenticidad crítica” (López, citado en Fonet: 1998: 4)

Cuando Leonardo Padura (2012a) repasa este período afirma:

Quizás la señal más visible en algunas novelas y muchos relatos aparecidos en aquellos años de recuperación es la colocación de los conflictos humanos en tiempos de Revolución en la perspectiva ética de los individuos y por encima de los contenidos políticos hasta poco antes dominantes. (42)

A pesar de estos cambios es necesario aclarar que no toda la narrativa se abocaba a una nueva forma de asumir la realidad y en algunos narradores persiste el discurso apologético, como es el caso de la novela *Oficio de ángel* (1989) de Miguel Barnet; en ella el narrador —personaje— reflexiona casi al final de la novela y si bien la novela posee algunos pasajes estremecedores y poéticos, se desborda en una diatriba laudatoria y poco creíble, tomando partido por la Revolución, a pesar de los posibles daños infligidos por esta.

[...] yo vengo de una familia muy cubana, de raíces, y de mucho arraigo en esta tierra. ¡Cómo me iba a ir ahora cuando Cuba por primera vez es un país digno, donde se hace justicia! A mí me ocurrió lo contrario que a los demás. Casi todos mis amigos, la gente de mi grupo, se fueron asustados después de Girón. Yo no. Yo me quedé, porque fue ahí donde me di cuenta por lo que luchábamos y tuve al enemigo frente a frente. La preparación mía fue diferente a la de mis hermanos. [...] A mí la Revolución me ha dado muchas cosas. Otras me las quitó, está bien, pero en la balanza salí ganando. Tengo mi vejez garantizada y una historia de la que me siento orgulloso. (Barnet: 2002: 314-315)

En esta misma década entre 1983 y 1984 Leonardo Padura escribe su primera novela, *Fiebre de caballos*, publicada en 1988. Esta sigue el estilo y el argumento de muchas de las novelas escritas en este periodo. Es una novela de amor, sin cuestionamientos políticos, cuyo personaje principal es un joven que ha vivido algunas experiencias trágicas en su vida y reflexiona sobre su existencia.

Fiebre de caballos es una historia de amor sin crítica social, un *Bildungsroman* de un adolescente que se enamora, y vive en una sociedad cuyos basamentos no se cuestionan. El universo es cubano y cerrado sobre sí mismo, sobre “la isla que se repite”. Se trata más bien de una reflexión sobre el tiempo, al que se mira con la nostalgia y la resignación del que sabe que se le escapa y no volverá. (Esteban: 2019: 1311)

En el caso de la literatura policial como en la narrativa en general, podrá hablarse de renovación discursiva solo en la segunda mitad de esta década de 1980. A pesar de que en 1978 con las novelas *Y si muero mañana* de Luis Rogelio Noguerras y *Joy* de Daniel Chavarría parecía

iniciarse una etapa de transformación y experimentación, la literatura policial revolucionaria “[...] a partir de 1979 inicia un descenso cualitativo que el cuatrienio 1980-1983 convertirá en descalabro casi absoluto” (205). Después del premio concedido a *Joy* en 1977 “[...] el concurso entra en una decadencia imparable. De las tres siguientes convocatorias, el concurso es declarado desierto en la categoría de novela cinco veces (1978, 1981, 1984, 1985 y 1990)” (Uxó: 2018: 145). En 1991 es que se presenta al concurso la primera novela de la tetralogía, *Pasado perfecto* de Leonardo Padura, pero otra vez el jurado elige dejar desierto el premio a la novela policial en lugar de premiar esta obra que en los años sucesivos ganará la aceptación de la crítica nacional e internacional. Sobre este fallo del jurado comenta Padura:

[...] al enviar la novela al concurso del Ministerio del Interior en 1991, supimos que el jurado le había otorgado el premio, pero el día siguiente de la premiación se leyó un acta donde el premio se declaraba desierto. Evidentemente para los organizadores del concurso esta novela no cumplía con las expectativas ideológicas en uso. (Padura en Epple: 1995: 57)

Recordemos que —como ya se ha mencionado en el epígrafe anterior— un año antes de iniciarse la década de los ochenta, en 1979, tiene lugar en La Habana el Primer Coloquio sobre Literatura Policiaca con motivo del XVIII aniversario del Ministerio del Interior y en este se reafirman los principios que rigen a la novela policial revolucionaria, la cual deberá contribuir con su discurso a la prevención de las actividades antisociales al tiempo que condene todo acto que vaya en contra de la sociedad socialista. De este modo, las novelas policiales de los primeros años de la década de los ochenta, que valga decir fueron muchas, seguirán las normas de los setenta y, por consiguiente, el modelo de una de sus peores homónimas, *La ronda de los rubíes* (1973) de Armando Cristóbal Pérez, la primera novela publicada del policial revolucionario.

Además de que el coloquio sobre literatura policial reafirmara —en voz de sus organizadores, oficiales y suboficiales del MININT— las normas que debería continuar conservando la escritura policiaca, con las cuales se mantuvieran los desaciertos que ya había mostrado la novela policial revolucionaria entre 1972 y 1978, continuó “La rigurosa vigilancia con que fueron observados los presupuestos ideológicos [que debían seguir estas novelas]” (Fernández: 1994: 21). Así, el concurso del MININT “rigiéndose por iguales principios, premió en el período varios libros de bien escasa calidad” (21).

Por otro lado, al igual que en los setenta, “La ausencia de una auténtica crítica en torno a la literatura policial revolucionaria [...]” (21), aparejado también a la ausencia de rigor editorial

hizo que fuera muy fácil publicar. Cualquier policial que correspondiera a las exigencias oficiales garantizaba un premio o una mención en el concurso del MININT y, por consiguiente, un lugar en los anaqueles de las librerías cubanas. Sobre este periodo Leonardo Padura advierte que “[...] había un total descuido del verosímil unido a un ‘proteccionismo’ marcado por cualquier novela policíaca que se presentara. Se llegaron a publicar tiradas de cincuenta o sesenta mil ejemplares de cualquier engendro” (Padura en Epple: 1995: 56). Entre 1980 y 1983 se imprimieron 22 novelas policiales cubanas” (Fernández: 1994: 21), de un total de 35 novelas publicadas entre los años 1973 y 1986, quiere decir que solo en ese cuatrienio se imprimió aproximadamente el 62 % de las novelas de ese período. La edición desmedida de novelas policíacas “estimuló el descuido y la ausencia de verdadero trabajo creador entre muchos autores policiales, [...] la novela policial podía ser edición rápida y derecho de autor fácil” (Fernández: 1989: 207).

A pesar de que en el bloque socialista ya se habían revelado las insuficiencias del policial y de que estas críticas habían llegado a Cuba, como es el ensayo de Bogomil Rainov, *La novela negra* (1978), en el que insta por la calidad artística de las novelas policiales, en la isla se prefirió ignorarlo. En opinión de García Talaván (2017) la crítica no se ocupará en señalar los defectos del policial revolucionario debido al uso ideológico-político que el gobierno hizo de este género (111). Y su opinión la basa en relación con los críticos cubanos concedores de la obra de Rainov y en especial a Luis Rogelio Noguerras quien:

[...] no incluye una crítica a las deficiencias de la novela policial revolucionaria cuando reúne sus textos escritos desde 1976 en el volumen *Por la novela policial*, publicado en 1982, momento en el que ya hay suficientes muestras de que este tipo de narrativa no aporta nada nuevo y se acerca peligrosamente a la literatura panfletaria. (111)

El mismo uso ideológico-político imperó en el policial del bloque socialista por muchos años, sin embargo, el propio Bogomil Rainov en sus novelas “[...] dota a su inspector de cierta complejidad y de un sentido del humor irónico, incluye referencias a su propia condición ficticia y aunque se posiciona claramente a favor de una ideología marxista, excluye las consignas políticas” (110-111) y además se dedica al estudio de esta narrativa y a su crítica y advierte que:

La novela de crímenes como cualquier otra novela, tiene como misión investigar precisamente las penumbras del alma, darnos no una falsa, sino una verdadera psicología, penetrar en los dramas humanos y, a través de esos dramas, descubrir realmente unas u otras contradicciones esenciales de la compleja realidad social. (Rainov: 1978: 34)

En nuestra opinión, la ausencia de una crítica válida al policial revolucionario se debe a que esta estuvo en manos de los que escribían las novelas policiales, quienes, salvo algunas excepciones, como es el caso de Noguerras, eran en su mayoría oficiales del MININT iniciados en la literatura gracias a la convocatoria del concurso. Un ejemplo de ello es el artículo que escribe Armando Cristóbal Pérez en 1972 y que se publica en la revista *Bohemia* en octubre de 1973, con un título que descarta elucidaciones “El género policiaco y la lucha de clases: un reto para escritores revolucionarios”.

Un ejemplo de cómo, en los años ochenta, la crítica continúa siendo nula o en muchos casos favorecía la publicación de obras de escaso valor literario podemos encontrarlo en la que había sido la novela ganadora del primer concurso de Aniversario del Triunfo de la Revolución en 1971, pero que no se publicaría hasta 1980 por contener información confidencial de un caso que ciertamente tuvo lugar en La Habana y cuya investigación estaba a cargo del Ministerio del Interior. *Explosión en Tallapiedra* sale a la luz con prefacio halagador de Félix Pita Rodríguez, a pesar de que esta novela carece de calidad literaria y discursiva y de todos los elementos que acompañan y caracterizan a este género, entre los que se encuentran el suspenso y la intriga. En palabras de Wilkinson (2000):

[...] it is impossible to find in *Explosión* any of the elements of suspense that a traditional detective novel employs. The aim of the conspirators is known from the beginning of the story; the culprits' identities are also known from the beginning and their characters are presented without any ambiguity; and there are no red herrings, false clues, or even a plausible alternative explanation 137 Detective Fiction in Cuban Society and Culture presented to the reader. (137-138)

Es indudable que el concurso iniciado en 1971 había promovido la escritura y la publicación del género en la isla, en ello puede basar su efectividad, pero hemos visto que había surgido con toda intención ideologizante y antiintelectual como contrarrespuesta a otros concursos de otras instituciones artísticas, especialmente el concurso de la UNEAC, “[...] que en 1968 había decidido premiar dos obras que no comulgaban con los lineamientos de la Revolución: *Los siete contra Tebas* y *Fuera del Juego*, de Antón Arrufat y Heberto Padilla, respectivamente” (Domínguez: 2009: 209). Por lo que reiteramos que el Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución a la vez que promovió el *boom* del género, influyó en su degeneración cualitativa que se acentuará en los años que van de 1979 a 1983 con la premiación de varias obras fallidas como *No hay arreglo* (1979) de Daniel Lincoln Ibáñez, *Asalto a la pagaduría* (1980) de José Luis Escasena, *Viento norte* (1980) de Carmen González Hernández, entre otra veintena que le

sucedieron y que adolecieron de los mismos defectos que la novela policial de la década anterior a 1980. La gran mayoría de las novelas ganadoras del concurso del MININT en esta primera mitad de los ochenta “[...] ponen en evidencia una árida falta de experimentación o, allí donde esta se intenta, muy tímidos resultados, cuando no el fracaso” (Fernández: 1989: 208). Continuarán así, en la mayoría de las novelas policiales escritas y publicadas entre 1980 y 1985:

La reiteración de los mismos y estereotipados modelos, así como su elevado nivel de maniqueísmo y su evidente instrumentalización política, [...] como resultado del control del régimen sobre todas las producciones discursivas, como la lógica consecuencia del seguidismo a la explícita normativa que sobre las características que habrían de seguir las novelas negras y policiacas elaboró el Ministerio del Interior cubano dentro de las reglas del “Premio Aniversario de la Revolución”. (Sánchez y Martín: 2014: 178)

Sin soslayar los efectos negativos que sobre el policial de los ochenta tuviera la reafirmación —a las puertas de esa década— de los principios que regían la novela policial revolucionaria, y las consecuencias infaustas que en torno a esta narrativa tuvo la ausencia de auténtica crítica y de rigor editorial, para Díaz Infante lo que verdaderamente provoca la decadencia del policial en este periodo es el éxodo del Mariel³³, que tiene lugar en Cuba entre 1979 y 1980. Ese acontecimiento capital, marca, según este autor, el fin de la Revolución y por consiguiente de todos los sostenedores de su ideario entre los que, como hemos visto, se encuentra la novela policial revolucionaria.

Para Díaz (2014), el Mariel fue “[...] una inequívoca evidencia del fracaso de aquella ingeniería social que pretendía, entre otras cosas, que la delincuencia desapareciese progresiva pero necesariamente en la sociedad socialista” (194), tesis que el policial defendía desde la perspectiva de que todos los delitos habían sido arrastrados del capitalismo. Los que abandonaban el país durante el Mariel eran enfermos mentales, gusanos, homosexuales, prostitutas y delincuentes comunes que poblaban las prisiones cubanas, a los que se les indultara con la condición de unirse al éxodo de los demás “antisociales” entre los que se contaban aquellos que simplemente querían dejar la isla. “¿Cómo explicar que tantos que eran niños en 1959 tuvieran los vicios propios del antiguo régimen, sin aceptar que la sociedad comunista había resultado un paradójico surtidor de atavismos?” (194). Díaz considera que el Mariel fue “el exacto reverso” de

³³ El éxodo del Mariel fue una salida masiva de cubanos desde el puerto del Mariel en Cuba hacia los Estados Unidos ocurrida entre el 18 de diciembre de 1979 y el 31 de octubre de 1980.

la narrativa policial revolucionaria “[...] porque puso en escena todo aquello que el género excluía [...]” (198), “[...] al mostrar como muchos cederistas también querían abandonar el país, y que las cárceles cubanas estaban llenas de jóvenes delincuentes [...]” (199). Con lo cual, si el policial revolucionario, desde sus inicios, dibujaba historias y escenarios poco creíbles, aun en medio del apogeo revolucionario que se viviera en las dos primeras décadas, ahora insistir en esas historias inverosímiles resultaba en la total abyección de este género.

Pese al descalabro del policial en este periodo, siempre hubo alguna que otra obra plausible y es nuevamente Ignacio Cárdenas Acuña en 1981 quien pretende salvar a la novela policial con una novela de contraespionaje, *Con el rostro en la sombra*, que se aproxima “[...] al *subject* típico de las novelas policiales propiamente dichas” (Fernández: 1989: 213) y que constituye un intento muy acertado por librar de los estereotipos a la figura del investigador revolucionario humanizándolo más allá de las reflexiones ideológicas y del teque, que en palabras de Portuondo (2011) es la “[...] exposición apologética de la ideología revolucionaria, la propaganda elemental y primaria, el elogio desbordado de los procedimientos revolucionarios [...]” (136) y como bien advirtiera este “[...] es el mayor peligro existente en esta clase de relatos” (136)

Pero no será hasta 1984 que el género comience a mejorar paulatinamente con la publicación de *La sexta isla* de Daniel Chavarría, con la aparición de los híbridos literarios —que tendrán lugar a partir de esta novela—, con la disminución de las publicaciones, y con la aparición de estudios críticos seriamente encauzados (Fernández: 1994: 23).

Sobre *La sexta isla* —ganadora en 1984 del Premio de la Crítica—, Padura comenta que en ella

[...] se mezcla un asunto histórico (la búsqueda de un tesoro en los cayos del norte de Cuba), con elementos de intriga internacional [aunque Daniel Chavarría] prefería denominar su obra como “novela política de aventura”, puesto que la temática aventurera es más importante que el enigma a resolver antes que “novela policíaca” o “novela de espionaje”. (Padura en Epple: 1995: 56)

Antes, en 1983, el premio del Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución fue otorgado a *Primero muerto*, también de Daniel Chavarría, aunque escrita esta vez en conjunto con Justo Vasco, —dos autores cuyas creaciones representan una singularidad dentro de las mediocres narraciones policiales que abarrotan las librerías cubanas en los años ochenta.

Primero muerto es una novela que se adentra en la psicología del delincuente y en el ambiente real de la criminalidad cubana con indudable calidad literaria, pero que “[...] siguió de

manera explícita las bases del certamen en cuanto a un enfoque didáctico y al tratamiento laudatorio de las fuerzas que en Cuba luchan contra el delito [...]” (Sarabia: 2011: 105). A esta primera edición de Letras Cubanas, le siguió, más tarde, en 1994, una segunda edición con las editoriales uruguaya, Graffiti y Cal y Canto (105). El cambio de una edición a otra conllevó también a un cambio de orden estético y de contexto. La historia cambia su temporalidad y ahora esta segunda edición comienza “[...] en los primeros años de la década de los 80, fecha en que termina la primera” (107).

[...] esta segunda lectura no puede obviar aquellos eventos que fueron de dominio público e internacional: el «proceso de rectificación» de 1986 con un debate sobre la cultura, la homosexualidad, entre otros asuntos; el juicio y ejecución del general Arnaldo Ochoa Sánchez y otros tres militares en 1989; la inversión extranjera en el turismo con el consiguiente aumento del mercado negro y de la prostitución; la posterior despenalización del dólar en 1993 que llevó, entre otras cosas, a que los artistas pudieran negociar contratos en el exterior, y las reformas de orientación mercantilista con la autorización al empleo por cuenta propia. El contexto, pues, se convierte en subtexto del relato pero también del proceso de reescritura de la novela diez años después. (107)

El ejemplo de esta novela devela como el contexto de los años que van de la segunda mitad de los 80 hasta la primera mitad de los 90, influirá en la temática del policial y contribuirá definitivamente a su renovación.

Un logro de los ochenta en relación con la literatura policial fue que se dio una mayor comunicación entre los escritores del policial cubano y los escritores del género en Estados Unidos, América Latina y Europa. Esto, gracias a la creación en 1986 de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP), proyecto impulsado y llevado a cabo por los escritores Rodolfo Pérez Valero y Alberto Molina que, como mencionamos antes, habían sido premiados por el concurso del MININT con sus obras *No es tiempo de ceremonia* (1974) y *Los hombres color del silencio* (1975) respectivamente, por lo que existía en ellos la intención de perfeccionar este tipo de narrativa a través del intercambio de conocimientos e ideas con escritores de otros países.

En este mismo año 1986, y como resultado de dicho proyecto, tuvo lugar en La Habana del 4 al 6 de junio el Encuentro de Escritores Policiacos que reunió a escritores y críticos del género de Cuba y otros países. A este encuentro asistieron Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia por México, el conocido escritor soviético Yulián Semiónov, Jirí Prochazka por Checoslovaquia, András Berkesi por Hungría y todos los escritores cubanos de la Subsección de Literatura Policiaca

de la UNEAC, creada en 1985. Es en este encuentro donde se proclama la creación de la AIEP y se redactan sus objetivos (Gallardo y Gómez: 2017: 55).

Para Leonardo Padura (2000) gracias a la creación de esta asociación es que la literatura policial cubana

[...] tuvo conciencia de sus limitaciones, de la distancia a la que se hallaba de la literatura artística cubana de la época y, como era de esperar, cayó entonces en una crisis de conciencia (y por tal de producción) que hasta hoy [...], parece irreversible, al menos para el viejo modelo cultivado y promovido durante quince años. (153)

La creación de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos tuvo una doble ganancia para la literatura policial cubana. La primera de ellas fue que promovió varios encuentros e intercambios entre los escritores policiacos cubanos con otros destacados escritores extranjeros —predominantemente del campo socialista. La segunda fue que originó la creación de la revista *Enigma* (1986-1988) de temática policiaca.

Respecto a los encuentros, al primero de ellos, celebrado en La Habana, le siguieron otros, el de Querétaro, en febrero de 1987, el de Yalta en junio de ese mismo año, el de Gijón, entre junio y julio de 1988 y el de Praga, en 1989. Además, se celebraron dos congresos de la AIEP en Taxco y Acapulco en octubre de 1989 y en Gijón en junio de 1993 (Gallardo y Gómez: 2017: 59).

Gijón reúne a los escritores del policial cubano en un terreno fuera del ámbito de los países socialistas. Para Sarabia (2011):

[...] a partir de la fundación de la Semana negra en Gijón por el asturmexicano Paco Taibo II en 1988, el policial cubano sale de la isla y entra en amplio diálogo y debate con las corrientes neopoliciales tanto de Latinoamérica como de España. (106)

En general todas estas reuniones propiciaron la apertura de los escritores del policiaco cubano a un universo que desconocían. Independientemente de que no ha de descartarse la influencia que aun ejercían los escritores socialistas en este tipo de encuentros, el contacto con otros escritores de Latinoamérica y España donde, a estas fechas, el policial había alcanzado manifestaciones interesantes, arrojó las luces que necesitaban para comenzar la experimentación en el género. Un ejemplo de lo anterior se nos devela en el propio Padura.

En 1988, el escritor cubano asiste como periodista al encuentro de Gijón —que sellaría el inicio de la conocida Semana Negra— donde además de toparse con *Los mares del sur* —novela

que no se había publicado en Cuba³⁴— tiene ocasión de entrevistar a su autor, Manuel Vázquez Montalbán. Para Padura este doble encuentro con la novela y su autor abrió un universo que él desconocía y pautó el camino que poco después seguiría con su detective Mario Conde en *Las cuatro estaciones*. Sobre su conversación con Vázquez Montalbán nos dice: “[...] la dediqué a informarme, para luego informar a los desinformados lectores cubanos sobre el origen y las características de la novela policial en aquel país” (Padura: 2015b: 161), para agregar más adelante sobre su novela:

La conmoción que entonces recibí mientras leía la novela de Vázquez Montalbán [...] fue tan profunda que salí de ella con la respiración entrecortada, la boca seca y una convicción alarmante: si alguna vez yo escribía una novela policial tendría que escribirla como aquel español había escrito *Los mares del sur*, y si escribía esa novela y creaba un investigador, el mío tendría que ser tan vital como aquel Carvalho [...]. (161)

Ese despertar en Padura tuvo lugar también en otros escritores policiacos que pudieron gozar del beneficio que suponían esos encuentros internacionales. No es fortuito entonces que la experimentación de la novela policial tome un cauce más ambicioso a partir de 1986. Es el caso de la incursión en los híbridos literarios. Estos habían aparecido en la novela policiaca revolucionaria con la inserción del contraespionaje y el testimonio en el policial desde la década anterior³⁵, tendencia que provenía del policial del Bloque del Este que se publicaba en Cuba, pero más adelante esta experimentación con otros géneros supondrá una mayor holgura y una intención clara: evitar el cliché y el panfleto.

La experimentación con otros géneros comenzó como hemos mencionado, en 1984 con la publicación de *La sexta isla* de Daniel Chavarría —que combina lo policial, el espionaje y la aventura en sus páginas—, pero se desarrollará y perfeccionará a medida que los escritores del policial queden más expuestos a otros conocimientos y a otras influencias. Estos híbridos facilitaron una mayor libertad creativa y discursiva a los escritores del género. Por ejemplo, el contraespionaje —variante que gravita sobre la mayoría de las novelas policiales

³⁴ Como bien destaca Rafael Rojas en su libro *El estante vacío*. En Cuba lo que se lee y lo que no se lee tiene como fundamento la existencia del Estado como único propietario de los bienes públicos. A diferencia de cualquier otro país latinoamericano, allí las grandes editoriales de la lengua castellana no venden sus libros ni existen impresoras privadas que editen textos antiguos, clásicos o modernos de literatura o pensamiento. Esa función la han cumplido, desde 1959, las editoriales del Estado con mayor o menor flexibilidad ideológica a lo largo de cinco décadas. (2009: 9)

³⁵ La categoría de “testimonio” se incluiría a partir de 1976 en varias ediciones del concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, debido a que lo testimonial resultó ser una característica distintiva del policial socialista. (Uxó: 2021: 54)

revolucionarias— permite “con mayor facilidad las experimentaciones estructurales” (Fernández: 1988: 95), ya que independientemente de estar emparentado con el policial, su narración “no se encuentra sujeta a una composición tan rígida” (95) como la de este. Además, “[...] la propia riqueza dramática del asunto que trata hace que [...] permita con mayor facilidad las experimentaciones estructurales, sea un terreno fértil para la fantasía imaginativa y propicie un registro más amplio de las fuerzas en pugna” (95).

Otra característica de la novela de contraespionaje cubana que permite mayor libertad discursiva y creativa es el hecho de que muchas veces su argumento tiene lugar fuera de Cuba. Según Magdalena López (2010), que la narración se desplace a un territorio fuera del espacio nacional posibilita la hondura psicológica de los personajes que falta en la novela cuyo argumento tiene lugar en la isla (677). Cuando la trama se sitúa en el Imperio es más fácil lograr una articulación de la realidad. Según el maniqueísmo ideológico que permeó la novela policial revolucionaria, contrario a Cuba, Estados Unidos es “terreno fértil para el delito y [...] para discretas complejidades psicológicas. De ahí [...] el atractivo de los personajes negativos de estas narraciones en contraste con sus contrapartes revolucionarias” (677):

Llama la atención que a partir de 1979 y hasta 1986 seis novelas policiales cubanas —esto es, el 20,9 % del total publicado— transcurren completamente fuera de Cuba, lo que nada tendría de particular si entre ellas no se encontraran las piezas más logradas del período, *La sexta isla* y *La red y el tridente*, que por otra parte también tienden a escapar del género. (Fernández: 1989: 214)

Aunque hay que destacar que, en un final, la novela de contraespionaje fue otra manifestación de la novela policial politizada convertida en sí misma en expresión y defensa de la justicia socialista “[...] aun a costa de la misma legalidad oficial, si llega, de algún modo a estorbar la defensa de la injusticia” (Portuondo: 2011: 134). Porque para la novela de espionaje no es justo lo que es legal como en la novela problema, sino que “es legal lo que es justo” (138).

Escapar del género —que supuso escapar del teque— a través de los híbridos literarios fue un recurso muy recurrido de la novela policial en la segunda mitad de los ochenta y que se ha extendido hasta nuestros días. Fernández (1994) incluye en esta categoría además de *La sexta isla* (1985) de Daniel Chavarría y *La red y el tridente* (1985) de Gregorio Ortega, la exitosa novela de Mary Cruz *Los últimos cuatro días* (1988). Para el crítico cubano, estas novelas tienen una conexión muy tangencial con la literatura policial (24-25). Más tarde, este escapar del género irá

evolucionando hasta conocerse como torsiones al género que tendrá una de sus mejores expresiones en la novela de Ena Lucía Portela *Cien botellas en una pared* publicada en 2002.

Al igual que en la década de los setenta, en los ochenta continúa utilizándose el recurso de situar la trama de la novela anterior al tiempo de la Revolución. Este desplazamiento en el tiempo permite cierta libertad en el discurso y en la caracterización de los personajes y mayor credibilidad en sus historias. Dentro de esta categoría Fernández Pequeño incluye las novelas: *Medianoche enemiga* (1985) de Javier Morán, *El beso con sabor a cereza* (1987) y *El caso de Bohemia* (1987) de Juan Ángel Cardí, y también cae dentro de esta categoría, *Los últimos cuatro días* (1988) de Mary Cruz (24).

Otro aspecto que según Fernández Pequeño influyó en el cambio cualitativo que poco a poco va gestándose en la novela policial cubana de los ochenta, especialmente después de la segunda mitad de esta década, es el hecho de que empezaran a interesarse por ese género autores con una obra anterior no vinculada a la literatura policial.

Recordemos que, en los años setenta el concurso del MININT promovió la escritura del policial entre sus miembros, oficiales del Ministerio del Interior. Es el caso de Armando Cristóbal Pérez, autor de *La ronda de los rubíes*, primera novela del policial revolucionario, o de José Lamadrid Vega también miembro del Ministerio del Interior cuya única novela sería la ganadora de la primera mención del concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución en 1973, *La justicia por su mano*. La falta de experiencia de estos autores se hace evidente en la insuficiente calidad de sus narraciones. Por el contrario, otros escritores como Luis Rogelio Nogueras, poeta proveniente de una familia de escritores o Daniel Chavarría traductor de literatura alemana para el Instituto Cubano del Libro y profesor de literatura en la Universidad de La Habana, fueron en las décadas de los setenta y de los ochenta, junto como Gregorio Ortega, poeta y novelista, y Noel Navarro, de vasta trayectoria literaria y periodística, los garantes de las novelas policiales más sobresalientes de estos dos períodos.

Otro de los logros más significativos del policial de los ochenta fue la creación de la revista *Enigma* (1986-1988). Según los directores de la revista, Rodolfo Pérez Valero y Alberto Molina Rodríguez, la concepción y creación de esta, estuvo ligada al Primer Encuentro Internacional de Escritores Policiacos —Cuba'86—, en efecto, el primer número de *Enigma* se anuncia en su cubierta como un especial para ese encuentro. “[...] en principio se concibió que la revista tuviera un único número que aparecería como suplemento de *La Nueva Gaceta* y que, auspiciado por la

UNEAC sería impreso en los talleres de la revista *Mar y Pesca*” (Gallardo y Gómez: 2017: 57). Pero el proyecto de la revista continuó por dos años más, después de ese Primer Encuentro de Escritores Policiacos. Gracias al esfuerzo de sus directores y de los demás colaboradores por ese tiempo mantuvo una periodicidad trimestral y logró un total de nueve tiradas, la última de ellas la correspondiente al período de julio-diciembre de 1988.

De ser una revista adscripta a la UNEAC³⁶, pasó a ser una revista internacional en su cuarta entrega y se declaró Órgano de la Asociación Internacional de Escritores policiacos desde su segundo número. En la lista del consejo de redacción podían encontrarse nombres tan conocidos como los de Yulián Semiónov, de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas; Jirí Procházka, de Checoslovaquia; Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia, de México; Juan Sasturain, de Argentina; Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín y Juan Madrid, de España, entre otros (Gallardo y Gómez: 2017: 57-58).

Varios autores del policial revolucionario participaron junto a Rodolfo Pérez Valero y Alberto Molina en la redacción, edición y organización de esta revista. Destacan los nombres de Juan Carlos Reloba (1947), Luis Adrián Betancourt (1938), el ya varias veces mencionado Armando Cristóbal Pérez (1938) y Noel Navarro (1931).

Juan Carlos Reloba, en 1979 ganó el Concurso de Literatura Policial del Ministerio del Interior por los cuentos *Crimen en Santiago* y *La única posibilidad* y en 1985 por la novela *Confrontación* que escribiera conjuntamente con Rodolfo Pérez Valero y que fuera otra de las novelas salvables de este período porque logra evadir el panfleto ubicando el tiempo fabular en el futuro. Por su parte, Luis Adrián Betancourt, periodista, escritor y subteniente del Ministerio del Interior, fue el autor de la popular novela de contraespionaje *Aquí las arenas son más limpias* (1979), también ganadora del concurso del MININT en ese año. Valga agregar que su novela es una muestra de cómo el gobierno cubano, y en general el campo socialista, intentó hacer del género policial y de contraespionaje un producto ideologizante de consumo masivo, dado el número exagerado de tiradas que en Cuba y en las Repúblicas Soviéticas tuvo esta obra de limitada calidad literaria —140 000 copias en Cuba y 110 000 en la Unión Soviética (Gallardo, Gómez y Puñales: 2018: 137). Por último, Noel Navarro (1931) destacado por su trayectoria periodística, narrativa y ensayística, incursionaría con éxito en el género policial en 1986 con *El círculo de fuego*, novela

³⁶ En la primera página de la revista se lee: Suplemento de *La Nueva Gaceta*. Año I, Número 1, junio de 1986/Especial para el Encuentro de Escritores Policiacos-Cuba’86/ Órgano de la Subsección de Literatura Policiaca de la UNEAC.

“que aborda el secuestro de varias personalidades asistentes a una conferencia internacional” (Instituto Cubano del Libro: 1987: 16).

La revista contó con una estructura organizada y dinámica. Por ejemplo, en su primer número (junio de 1986), al dorso de su cubierta aparece un homenaje a Luis Rogelio Nogueras quien había fallecido aproximadamente un año antes, en julio de 1985. Luego, el sumario en la página uno anticipaba el contenido de la revista, que estaba dividido en varias secciones.

En la primera sección, “Editorial”, se hace un recuento sucinto del desarrollo del género policial en Cuba y se exalta el trabajo de la Revolución y del MININT en su promulgación, destacando que gracias a la Revolución “De 1973 a marzo de 1986 han surgido treinta y cinco novelas, tres libros, catorce de testimonios, dos novelas juveniles y cinco obras de teatro” (*Enigma*: 1986: 2). Para luego agregar que “La literatura policiaca cubana [...] cuenta con más de setenta obras y casi la mitad de ellas proviene del Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución” (2).

A la sección “Editorial” sigue la sección “Confidencial”, dedicada a las entrevistas a escritores policíacos. En este primer número se publican tres entrevistas. Una a Yulian Seminov; otra, a Bogomil Rainov, y la última, a Daniel Chavarría.

Después de la sección “Confidencial” inicia “El sencillo arte de narrar” en el que se publican textos policíacos. En el primer número aparece un cuento policial de Gabriel García Márquez escrito en 1950, *La mujer que llegaba a las seis*, además de *Cuento para una noche de lluvia*, de Berta Recio; *Pruébeme usted ese crimen, teniente*, de Ignacio Cárdenas Acuña; *El silencio de la bóveda*, de Juan Carlos Fernández y *El círculo de fuego* de Armando Cristóbal Pérez.

Luego sigue la sección “Un modesto homenaje”, dedicada a dos destacados intelectuales cubanos, Félix Pita Rodríguez y José Antonio Portuondo, quienes fueron integrantes del jurado del Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución en varias ediciones³⁷ y que, además, como hemos visto, participaron “activamente tanto en la adopción de la nueva política cultural de la Revolución como en la implantación del policial revolucionario” (Uxó: 2018: 123-124).

Por último, siguen las secciones: “Historieta”, que presenta en este primer número a *De Mortius* basada en un cuento de John Collier con guion y dibujos de Ubaldo Ceballos. “Expediente abierto”, que es dedicada a la historia y la crítica de la literatura policiaca. “Sobre la pista”, a cargo

³⁷ Félix Pita Rodríguez participará como miembro del jurado en las once primeras ediciones. Y José Antonio Portuondo será miembro del jurado en cuatro ocasiones no consecutivas entre 1973 y 1991 (Uxó: 2021:43).

de Alberto Molina con información actualizada sobre la literatura policial. “Bibliografía de la literatura policiaca cubana” y, por último, la sección “Policaricatura”, que en este primer número estuvo a cargo de Tomy y René, dos destacados caricaturistas cubanos.

Esta estructura se mantendrá con algunas variaciones en todos los números que le siguieron a la primera edición. Cambiaron por ejemplo el orden de algunas de las secciones como “Sobre la pista”, que se antepuso a “Confidencial”. Se eliminó la sección de “Homenaje” y aparecieron nuevas secciones como “El crimen de la sala oscura”, en el número 4 de la revista que trataba sobre la literatura policiaca en el cine, o la sección de “Crónica negra” que salía cuando disponían de material criminal de la vida real, y la sección de “Especiales” dedicada a diferentes temáticas como “Especial ciencia-ficción policiaca” en el número 6, o “Expediente Chandler” en el número 9. (Gallardo y Gómez: 2017: 60)

Los textos de escritores policíacos del campo socialista fueron centrales para la publicación y el sostenimiento de *Enigma*. “[...] globalmente encontramos un total de quince textos [...] ocho entrevistas realizadas a los escritores del Bloque del Este [...] y 7 textos literarios, todos ellos de carácter narrativo [...] (60). Los autores del bloque socialista defendían el uso de la política y la ideología en su obra. “En la mayoría de las entrevistas se hace referencia explícita a este nexo y se ofrecen claves para entender cuál fue la relación entre la literatura policial y la ideología en los distintos países del Bloque del Este” (63). Con lo cual, a pesar de que tanto los eventos internacionales de la AIEP, como la revista *Enigma* detentan significación a la hora de valorar el rumbo que la literatura policial cubana asumiría a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, es evidente que aún se insiste en la ideologización de este tipo de literatura. Por lo que a pesar de las variaciones y de la diversificación que sufrió la novela policial en esta década, su agotamiento se hizo evidente a través de la mayoría de las novelas publicadas entonces, porque incluso las más audaces ofrecieron una visión ideologizada de la realidad muy poco creíble.

Para Leonardo Padura (2000) solo determinadas situaciones y acontecimientos que tendrán lugar a finales de esta década y a principio de la década del noventa en el plano económico, político y social terminarán de “[...] dar gol de gracia a esta novelística para la que se imponía entonces la necesidad de cambio de perspectivas como única forma de sobrevivir” (153).

Quiere esto decir que tendrán que ocurrir algunos sucesos perentorios de índole internacional a finales de la década de los ochenta como también han de tener lugar inesperados

incidentes nacionales en Cuba y en los países del Bloque del Este, para que la literatura policial se percate de que

[...] el escritor no es un repartidor de virtudes o defectos de acuerdo con sus intereses o con la enseñanza que desea transmitir sino un desentrañador de esencias que están contenidas en acciones socialmente concretas, un experimentador, un develador de conflictos que muestra costados, tendencias y procesos, que antes, o de otra forma no hubieran encontrado expresión plena. (Fernández: 1989: 212)

O repare en que la

[...] tesis marxista de que el artista se halla condicionado histórica, socialmente, y de que sus posiciones ideológicas desempeñan cierto papel —al que no es ajeno en algunos casos el destino de su creación— no implica, en modo alguno, la necesidad de reducir la obra a sus ingredientes ideológicos. Menos aún puede entrañar la exigencia de equipar su valor estético con el valor de sus ideas. (Sánchez: 1966: 114)

Como hemos visto, especialmente en los setenta y ochenta del pasado siglo, se desarrolla en Cuba una literatura que tiende a esclarecer su posición política. El comunismo asume a las masas como creadoras del arte y la literatura, y niega, en tanto, la creación individual, propia de la cultura capitalista. Esta demarcación de la cultura afectó la narrativa de esas dos décadas y solo los conflictos posteriores, la inevitable evolución del pensamiento y el hastío hacia ese estilo de creación, permitirán que la literatura cubana emerja de ese marasmo de ideas raquílicas que tiene como tema central a un hombre nuevo, inmaculado, dentro de una sociedad perfecta, tan real en blanco y negro, como inverosímil en la mente del lector.

[...] por suerte [en los años noventa] comienza a aparecer determinada literatura policiaca y de espionaje que rompe con la vieja y maltratada escuela del realismo socialista soviético y la apresurada y apologética cubana, que se enmarca en circunstancias más analíticas y críticas, menos elogiosas y define personajes que son de carne y hueso, sufren, se alegran, dudan y hasta fallan en sus tareas y encomiendas. (Comas citado en Sarabia: 2011: 107)

Como resultado de ese gran tedio que fue la literatura de esa época y de ese realismo engañoso y mojigato que fue el realismo socialista, es que surge en los noventa un nuevo escenario y un nuevo protagonista, esta vez de verdadero contenido y expresión realistas, ambos manifiestos en la ciudad y encarnados en personajes como Mario Conde en *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura.

5.6. LOS NOVENTA: NOVELAR LA REALIDAD

En su ensayo *El arte de la novela*, en respuesta a un análisis de Husserl sobre la crisis caracterizada por el carácter unilateral de la ciencias, que al comienzo de la Edad Moderna había hecho que el hombre perdiera de vista el conjunto del mundo y a sí mismo, Kundera (2004) señala que lo que se olvidaba con el desarrollo de la ciencia se rescataba a través de la novela que ha acompañado constantemente al hombre desde el inicio de la Edad Moderna y lo ha protegido del olvido del ser. Pero ha de suponerse que esta situación se da en las condiciones donde no se impone a la creación obstáculos ni doctrinas, sino que esta se desarrolla de modo natural y varía en temas, estilos y corrientes en dependencia de las leyes sociales que permiten que estos cambios tengan lugar espontáneamente. En opinión de Milán Kundera, con Cervantes el mundo comienza a comprenderse como una ambigüedad, donde deja de afrontarse una única verdad —el universo y su orden de valores separados, el bien y el mal— y se enfrenta a un montón de verdades relativas que se contradicen. Es por eso que el autor de *La insoportable levedad del ser* considera que la verdad totalitaria se contradice con lo que él llama el espíritu de la novela, por lo que a lo que se asiste en este tipo de regímenes totalitarios es a la muerte de la novela, dadas la censura, las prohibiciones y las presiones ideológicas.

Lo anterior es, a nuestro juicio, lo que sucedió en Cuba en las dos décadas que preceden a la de los noventa. Pero, como también destaca Kundera en su libro, paradójicamente su muerte drástica coincide con la publicación de centenares de novelas con enormes tiradas y mucho éxito, como ya hemos visto en los epígrafes anteriores:

[...] pero estas novelas ya no prolongan la conquista del ser. No ponen al descubierto ninguna nueva parcela de la existencia; únicamente confirman lo que ya se ha dicho; más aún: en la confirmación de lo ya dicho (de lo que hay que decir) consisten su razón de ser, su gloria, su utilidad en la sociedad a la que pertenecen. (Kundera: 2004: 24-25)

Siguiendo este orden de pensamientos es posible afirmar que en los noventa empieza en la novela cubana la exploración de lo olvidado, el ser y el conocimiento del conjunto del mundo.

En esta década la narrativa se desplaza de un protagonista que enfrenta su vida a partir de los juicios a que son sometidos sus actos por otros, a un protagonista independiente que decide (re)escribir la historia; para lo cual recurre a la novela testimonial o a una ficción inspirada en acontecimientos reales que hace que el lector se sienta identificado con la historia. Al respecto Jorge Fornet (2006) señala que:

En la otra vertiente narrativa, más apegada a la ficción, también aparecen personajes —en ocasiones muy cercanos al autor real— que son quienes escriben la historia. No es casual que ese antiquísimo recurso se utilice en este corpus con tanta insistencia. La razón más inmediata y obvia es que la historia, tal y como nos había sido contada, era incapaz de dar respuesta a las profundas interrogantes abiertas en los últimos años. Por eso, a partir de ahora, cada uno dará *su* versión de los hechos, y la Historia será la conjunción de todas las voces. (72)

Para Leonardo Padura la literatura de los años noventa intenta ir al mismo ritmo de la realidad y eso hace que logre una comunión con el público que esperaba, desde hace tiempo, ese tipo de obra. A su vez, Padura considera que los dos grandes mentores de esta época de los noventa serán Virgilio Piñera y Lezama Lima que, aunque “[...] son escritores muy diferentes [...] tienen puntos importantes de contacto en cuanto a asumir una visión de lo esencial cubano” (Padura en Epple: 1995: 52), otra característica que dominará en la literatura de los años noventa. Sobre lo anterior, enfatiza señalando que:

[...] durante los años 70 y la primera mitad de los 80 se hacían constantemente trabajos críticos muy laudatorios de escritores como Nicolás Guillén, Onelio Jorge Cardoso, Manuel Cofiño y sobre el propio Alejo Carpentier, que representaban un poco, en distintos matices y con distintos niveles de calidad la reafirmación revolucionaria. Y de pronto nos encontramos [en los noventas] con este proceso pendular de reacción donde se vuelve a los escritores olvidados [...], al grupo *Orígenes*, e incluso a Gastón Baquero [...] [y] se ha visto en figuras como Lezama y Virgilio [...] un poco los introductores de una posible postmodernidad en Cuba [...]. (53)

Ciertamente los noventa abren con una manera nueva de asumir la narrativa en relación con las dos décadas anteriores. En esta década coexisten dos generaciones de escritores. La generación de Padura que, como vimos, habían nacido en los años cincuenta y los nacidos después del triunfo de la Revolución.

La generación de Padura, como plantea Casamayor-Cisneros (2013), desde finales de los setenta había expresado en su narrativa la voluntad de enunciar la realidad a través de personajes menos ejemplares o marginales (117), cuestión esta que se advierte claramente en los ochenta, pero que en los años noventa cobrará notoriedad “Tal tendencia [...] llegará a convertirse en moda, en invasión incluso, traduciendo la necesidad que experimentaban estos narradores de expresar visiones diferentes de la realidad sin escapar completamente de ella” (117).

Por su parte los escritores nacidos después de 1959 comienzan a escribir con una mirada desacralizadora e irreverente sobre todos los temas y formas que hasta ese momento había dictaminado la política cultural desde el poder. Se necesitaba otra manera para literaturizar una

época caracterizada por un cambio de fuerzas en la esfera política y, por consiguiente, por el derrumbe de los paradigmas sobre los que se erigía la política cultural de un país que se abocaba a una crisis económica sin precedentes. Como advierte Sánchez (2012):

La necesidad del Estado por renovar un consenso que le permitiera su permanencia, la pérdida del referente soviético como eje rector del campo ideológico y, más tarde, las expectativas sobre el futuro del régimen motivadas por el inminente colapso del bloque soviético, produjeron un nuevo espacio para la eclosión de diversas reflexiones críticas en torno a los problemas acumulados y de exploración de los nuevos límites de lo permitido en la relación entre el intelectual y el Estado. (85)

Todo esto redundaba en un rescate de lo nacional³⁸, y de expandir más allá de la Revolución los momentos culminantes que marcarían un antes y un después en la vida cultural del cubano.

Aunque ha de advertirse que la narrativa de esta década de los noventa arrastra consigo la incertidumbre y el soliloquio que gravitara sobre la narrativa de los ochenta. Por ejemplo, en el *Árbol de la vida* (1990) de Lisandro Otero y en *El polvo y el oro* (1993) de Julio Travieso “[...] los protagonistas deben enfrentar su propia vida a partir de los juicios a que son sometidos por otros” (Fornet: 2006: 69), ambos reflexionan desde la incertidumbre sobre el alcance de su existencia. En esta suerte de *mea culpa* el proyecto socialista sale incólume porque la reflexión es hacia lo hondo del individuo dentro de la colectividad que juzga. La culpa es la del hombre que no supo ponerse a la altura de las circunstancias en la realización del proyecto colectivo. Aunque este tipo de reflexión elude el problema principal, es evidente que sus personajes han logrado ser más creíbles que los superhéroes revolucionarios de la narrativa ideologizada que le precede y que estos se han ido desprendiendo paulatinamente del panfleto y el cliché. Es precisamente en la obra de Travieso, como escritor que vive y escribe en la isla, donde mejor se advierte este proceso evolutivo de la novela cubana en la que ocurre paulatinamente un desprendimiento del discurso oficial. “Hasta los ochenta, temas y procedimientos apenas se salen de lo establecido [...] pero en los noventa [...] irá proponiendo otras estrategias para introducirse en el espacio de la posmodernidad con una carga crítica hasta entonces imposible de concebir en Cuba” (Aparicio y Esteban: 2014: 208). La novela de Travieso, *El polvo y el oro* es la mejor de la década (quizá de varias décadas) pues rompe rotundamente con la visión plana, sin relieves de las novelas de las décadas anteriores, poniendo “[...] al descubierto las astillas de una sociedad que ha ido

³⁸ Como apunta Casamayor-Cisneros (2013), “En todas estas obras [de la década del noventa] se hacen referencias a Piñera y a Lezama —privilegiados conjuradores del “cansancio histórico” — y se reorganiza cierto panteón nacionalista a partir de tradiciones relativamente olvidadas [...]” (117)

degradándose, utilizando la metáfora del mismo escritor: del oro al polvo [...]” (298), además para ello apela a “[...] una forma de interlocución culta y letrada con los discursos nacionales, que utiliza el corpus de la tradición literaria e intelectual cubana [...] para traducir la identidad cubana en códigos de corte estético” (209).

A comienzos de la década de los noventa, la realidad supera negativamente cualquiera de las posibles justificaciones que puedan argumentarse en favor de un proyecto que se ha ido gastando en consignas y promesas. Los escritores, especialmente los más jóvenes, como ha descrito Amir Valle (2000), se ven inmersos en una realidad hostil que no comparten y que cuestionan. Se sienten ahogados por esa existencia impuesta por errores sociales irremediables. Se sienten pesimistas ante cualquier posible solución y eso los hace alejarse de cualquier compromiso con la Revolución, lo único que les interesa es la plenitud de sus sueños en el universo que se han creado ellos mismos (75). Esta posición determina el curso y los temas de la literatura de esa década que será predominantemente realista, siguiendo la tendencia de la literatura latinoamericana de las últimas décadas en la que según Rebolledo (2014) “[...] ha habido un regreso a modos realistas de representación, intentando volver a vincular la literatura con la realidad concreta que se representa, con un compromiso social y político [...]” (215), pero como en esta, en la literatura cubana, se retorna al realismo

[...] cuestionando desde su misma enunciación los modos tradicionales de representación, que ya no se sostienen en un mundo donde las estructuras sociales, políticas y económicas se han transformado, cambiando la experiencia de lo real y cuestionando las posibilidades del lenguaje literario de comunicar dicha realidad material e histórica. (215)

La zona en que se adentra o por donde se desplaza la narrativa de los noventa posee una nueva función en tanto asume otros argumentos; los jóvenes han perdido la inocencia y han abierto sus ojos al final de un largo camino que los ha traído hasta el lugar donde se encuentran y, desde el que no hallan una respuesta que les satisfaga. Sus narraciones no se circunscriben a los problemas del amor en tiempos de una revolución triunfalista, al mundo del becario y un conflicto que esconde las culpas de los creadores de este tipo de educación, sino que se lanzan a explorar las zonas menos visibles. La Cuba secreta que se ha preferido silenciar, unas veces por la censura oficial y otras por la autocensura, es mostrada con la impudicia de los siempre rebeldes insatisfechos, desencantados, agotados del discurso y la moral oficial que se ha desgajado tras el

caso del general Arnaldo Ochoa³⁹ y los juicios por corrupción a altos funcionarios. (Aguiar, R., Arango, A., García, D., Díaz, E., Gracia, D. Mejides, M., ... Suárez, Y.: 2001: 187).

Ya el tiempo de las loas y los fetiches revolucionarios ha quedado atrás y los jóvenes dirigen la mirada hacia esas zonas a las que se les ha escamoteado su real incidencia en la vida del cubano: la guerra de Angola y sus consecuencias sociales y humanas —excelentemente ilustrada en el personaje del flaco en la tetralogía de Mario Conde. La prostitución juvenil, masculina y femenina en un país que clausuró los prostíbulos a inicio de los sesenta; la droga, fundamentalmente con medicamentos sicotrópicos adquiridos en el mercado negro propiciado por los faltantes económicos. Las salidas ilegales de un país que se vende como el paraíso terrenal, asumidas por la narrativa no como un delito, sino como una manera de buscar la satisfacción de sus necesidades insatisfechas. El juego prohibido, la lotería, las peleas de gallo, las de perros y su violencia. Espacios todos de una sociedad subterránea y real, en los que se movían los preteridos y silenciados.

En los noventa confluyen todos los caminos de insatisfacciones que fueron generándose a lo largo de la etapa revolucionaria. Los derrumbes no solo se suceden en la Europa socialista y en Cuba, sino también dentro del individuo que vive en Cuba. Surge en este tiempo el movimiento de los Novísimos formado por la primera generación de escritores nacidos después de 1959 y antes de 1975, etapa que fue crucial en la literatura cubana, que incluyó, como ya hemos visto, el quinquenio gris. Esta generación de escritores nacidos dentro de la Revolución comenzará, a mediados de la década de los ochenta, a incursionar en la literatura con un marcado estilo postmoderno y con una “[...] poética [que] se situaba en las antípodas del ideal de escritor revolucionario” (Uxó: 2010: 186). Aunque el primer grupo de los novísimos surge en Santiago de Cuba en 1984 con el nombre *Seis del Ochenta*, es posible ligar el nacimiento de este movimiento literario al Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas lanzado por Castro en 1986, ya que los grupos que le siguieron, *El Establo* y *Diáspora(s)*, aparecen en 1987 y 1993 respectivamente. Este proceso de rectificación de errores atemperó la restricción estalinista sobre la creación artística y es a partir de él que comienza en Cuba, en la literatura, y también en la literatura policial, una etapa de renovación y experimentación que Mateo (2005) denomina como:

³⁹ Arnaldo Ochoa (1930-1989) fue un general de división de las Fuerzas Armadas Revolucionarias enjuiciado por corrupción y operaciones de tráfico de droga y condenado a la pena capital por fusilamiento. Sentencia que fuera ejecutada el 13 de julio de 1989.

“[...] proceso de desautomatización, de superación de tabúes, de liquidación de dogmas y maneras unívocas de pensar que favorecieron el desarrollo de una nueva fuerza creadora que nutrió con inusitado ímpetu y frescura el panorama artístico insular” (8).

El mundo cerrado en que había vivido el cubano necesitaba una nueva mirada. Los jóvenes comienzan a desmitificar el compromiso con los que llegaron al poder en 1959 como agradecimiento a la presumida libertad que trajeron. El pensamiento de los jóvenes no tiene ligaduras, no obedece a compromisos políticos y tiene a la literatura cubana como un monolito que no excluye nombres por su lugar de residencia, pertinencia o ideología. La cultura cubana es de todos y con todos. Y por ello se reconocen herederos de lo cubano, por encima de lo revolucionario.

A mediados de los noventa y con una generación de escritores y artistas nacidos o crecidos dentro de la Revolución, y por tanto educados dentro de las doctrinas del socialismo, resultaba difícil imaginar que serían ellos los que comenzaran a cuestionar el discurso que había dominado a la narrativa cubana por casi tres décadas. Ya no se trataba de la confrontación entre un pasado prerrevolucionario explotador y un presente esperanzador donde contaba toda la sociedad por igual. Ya no existía una masa marginada e ignorante a la que había que alfabetizar en una campaña redentora que demandaba una literatura. Tampoco las montañas estaban pobladas por bandidos al servicio de una potencia extranjera, que había que combatir, y de cuya batalla era necesario dejar testimonio —todos estos, temas anteriores. La amenaza de una invasión se había gastado en la cotidianidad de las marchas y los discursos. Los escritores comienzan a hacer un balance de los logros, pero también de los errores, los desaciertos y sus costos. La literatura cubana se abre a otros temas: la política cultural de los años setenta que condujo al quinquenio gris; la copia del modelo soviético con la dependencia económica del CAME⁴⁰; el éxodo del Mariel y el protagonismo de la policía política en la expulsión por esta vía de los homosexuales, presos políticos y desafectos al régimen; las antológicas marchas del pueblo combatiente en repudio a la escoria de la Revolución; el juicio al general Ochoa y a otros altos oficiales del MININT; la crisis de los balseros en 1994⁴¹ y la posterior conversión de “vendepatrias” en “hermanos de la comunidad cubana en el exterior”, la aceptación de los creyentes de cualquier religión a las filas del Partido Comunista; la oficialización del dólar en las transacciones económicas internas, despenalizando con esta medida

⁴⁰ CAME es el acrónimo para el Consejo de Ayuda Mutua Económica fundado en 1949, que fuera la organización económica más importante del desaparecido campo socialista.

⁴¹ La crisis de los balseros de 1994 fue la cuarta ola de inmigración cubana hacia los Estados Unidos durante el gobierno de Fidel Castro.

a aquellos que habían cometido el delito de posesión o tráfico de divisas; la devaluación de la moneda nacional, el peso cubano, lo que facilita la especulación y el mercado subterráneo.

La sociedad cubana comienza a transformarse y con ella el proyecto social. “Este fin de siglo promueve no pocas reflexiones, dudas, frustraciones, interrogantes; se relativizan los puntos de vista, se desvanecen espejismos y quedan calcinados dogmas [...] en el ámbito artístico parece más bien que estas circunstancias tienen resonancias éticas y axiológicas” (Rodríguez: 2008: 104), pero los temas pospuestos y nuevos que empiezan a permear la literatura de esta década sufrirán un desbordamiento tedioso, como sucediera con los temas anteriores. En un análisis de estos años Padura (2012a) afirma que:

Si el bajísimo, casi asfixiante techo de permisibilidad de la política cultural de los años 1970 fue empujado en 1980, lo más importante es que ya en la década de 1990 se produce un quiebre significativo que fue asimilado de manera inteligente por las instancias políticas y culturales del país. Desde la literatura, por primera vez, se producen reflexiones pospuestas, se abordan realidades punzantes y agónicas de una sociedad (también de su pasado inmediato), mientras afloran personajes, asuntos, temas y conflictos de la realidad llevados a la literatura, que habían sido considerados tabú por muchos años. Como cualquier reacción, ésta corrió el riesgo del exceso y la narrativa cubana antes desbordada de luchadores, milicianos, obreros abnegados y campesinos felices, se superpobló de prostitutas (jineteras), emigrantes (balseros), corruptos, drogadictos, homosexuales, marginales de toda especie y desencantados de las más diversas categorías. (43)

Los ejemplos pueden encontrarse al ojear cualquier novela escrita durante el período. El pintor de la novela *La Milla* (1996), de Alejandro Hernández Díaz, sobre una balsa, en medio del Atlántico que se lo ha de tragar, reivindica el papel del artista por encima del de las revoluciones a lo largo de la historia:

Una sinfonía de las peripecias de un emigrante cubano es un gran argumento para la posteridad. La esencia de las revoluciones nunca ha permanecido de forma más conmovedora que en el arte. Por encima de los fusiles empolvados dentro de la vitrina y las condecoraciones dentro de las vitrinas del caudillo se alza el fallo del artista. La Francia que decapitó a los Borbones se universalizó con los acordes de la Marsellesa y el óleo donde murió Marat asesinado. Goya fue el 2 de mayo; Emiliano Zapata un mural de Diego Rivera; el Octubre ruso terminó siendo un mausoleo que esconde a su líder momificado, mientras sus últimos seguidores se persignan ante las estatuas derribadas que mal eternizaron el mito. Cuba es la trova de Silvio, un poema a Camilo y la foto de Guevara. (Hernández: 1996: 24)

Es este el mismo personaje que ante la posibilidad de ser capturado en su intento de salida ilegal imagina el diálogo con el oficial del MININT, que debió ser igual al de tantos cubanos que fueron atrapados en el intento:

A mí, en cambio, me tocarán treinta días en Villa Marista y un cálido regreso al barrio. Estoy limpio. Sólo tendré que soportar el discurso de un oficial sobre lo que ocurriría si lo intento de nuevo y un interrogatorio que empieza con un porqué muy complicado. Yo le diría: mire, oficial, el asunto es que nosotros los pintores no podemos vivir atados a ningún gobierno, somos internacionales. No, eso es un error, es la misma justificación que vociferan los testigos de Jehová para no saludar banderas ni cantar himnos. Además, le pondría en bandeja de plata la siguiente pregunta: «Entonces, usted es un apátrida. ¿No es así?». ¡Por supuesto que no! Óigame yo no soy ningún gusano que se va del país para tirarse fotos en el supermercado con una familia gorda y rosada de la que nadie se acordó nunca. ¿Quiere que le sea honesto? La verdad es que no me da la gana, y no se insulte, oficial, malgastarme la vida en esta torre de Babel que intenta llegar al cielo, suena lindísimo, maravilloso, pero no quiero joderme por algo que no voy a ver. Uno vive una sola vez y tiene que ser cuidadoso a la hora de escoger un camino. (Hernández: 1996: 52)

Sin embargo, pese a la desesperanza, en la narrativa de estos años no encontramos discursos resentidos contra la política y el dogma que intenta e intentará seguir controlando la creación artística y literaria. No puede afirmarse que se es hipercrítico respecto a la realidad, sino que esta realidad se deja como fondo, como escenario donde se mueven los personajes. Se vive uno de los momentos más convulsos y traumáticos de la historia de la Cuba revolucionaria, pero los narradores, como en los ochenta, inclinan su obra hacia las complejidades del ser, más que a la política que los ha arrastrado hasta esa situación. Volviendo a las consideraciones de Amir Valle (2000), es de destacar que, en un momento de gran sacudida social e ideológica, la literatura de la década de los noventa no se concentra en la crítica a la realidad nacional, aspecto presente en el discurso, pero superfluo y casi invisible ante lo existencial. En el primer nivel está el hombre en su conflicto consigo mismo, de este modo la cotidianidad adquiere la forma de un personaje mudo que gravita sobre los personajes de la historia (77).

Este período de la narrativa cubana, denominado por Francisco López Sacha como el despegue del péndulo refiriéndose especialmente a la cuentística (López citado en Valle: 2007: párr: 7) comienza en los años ochenta y se extiende hasta los noventa, pero alcanza su punto más elevado a partir de 1994 principalmente para el género de la novela. Para López (2005) los noventa comienzan en realidad en 1994 “cuando en la Feria del Libro de La Habana se presentaron algunos títulos que iban a marcar la pauta de estos años” (párr. 16). *El ojo Dindymedio* (1993) novela policíaca de Daniel Chavarría, *Matarile* (1993) de Guillermo Vidal, *Otro golpe de dados* (1993) de Pablo Armando Fernández, *Sangre azul* (1993) de Zoe Valdés, entre otros títulos mencionados por López con los que, según su juicio, retornaba “la temática amorosa y sexual, salíamos del

laberinto de la Historia y nos incorporábamos a la meditación, la reflexión distante del presente o el pasado, al regusto por lo experimental” (párr.17).

Que la novela retome su curso en este año 1994, se debe a varias causas, pero especialmente a la crisis política y económica con que Cuba inicia la década de los noventa. Entre 1990 y 1994 debido al período especial la novela sufriría un “colapso editorial, en el instante mismo en que volvía a levantar el vuelo y retomaba su derrotero clásico” (López: 2005: párr. 11). Si pudo continuar su camino se debió solo a “la existencia de una tradición [...] —de movimiento lento, espaciado y envolvente—, y de un mercado interior y exterior [que] la respaldó de manera invisible en estos años difíciles” (párr.11). A esto ha de agregarse que los numerosos temas sociales que poblarán la historia cubana de esta década se convertirán en el desbordado trasfondo de esta literatura que reclama enunciar su realidad. En este año 1994, es que tiene lugar la crisis de los balseros en la Base Naval de Guantánamo, la agudización del período especial y el llamado maleconazo⁴² del 5 de agosto.

En el plano artístico, destaca la repercusión internacional de *Fresa y chocolate*, la película del polémico Tomás Gutiérrez Alea, basada en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, Premio Juan Rulfo 1990. Cuento y película que marcan un antes y un después en la cultura cubana pues, “La aparición de este cuento y de la película [estimuló] todo un movimiento de revisión de la realidad que [fue] bien importante para nuestra literatura y nuestra cultura en general” (Padura en Epple: 1995: 63), ya que tanto la literatura como el arte en general se abrieron a temas que habían sido considerados tabú anterior a esta obra.

También ocurre que la prensa mantiene su función inoperante en tanto a mostrar las diferentes realidades de la cotidianidad de la isla. Cómplice y poco objetiva, no juzga, no cuestiona, no opina, no desmiente; se limita a asumir el discurso gubernamental como una verdad insoslayable y le da la espalda a una realidad que día a día le cuestiona su razón de ser, entonces la impostergable función de reflejar la realidad será asumida por la narrativa.

Aun como telón de fondo, desacralizar los valores que enarbolaba la Revolución como paradigmas de un proyecto superior, no fue un propósito, devino una necesidad ante la asfixia entre realidad y ficción en la que se encontraron abocados los escritores que desde los ochenta apostaron por ser consecuentes con su época más que con el compromiso revolucionario. Era

⁴² El maleconazo es el nombre que reciben una serie de protestas en contra del gobierno cubano estimadas como las más significativas y notables desde el triunfo de la revolución en 1959.

necesario, pues, una reacción para colocar en su lugar a la realidad cubana. Así es como la labor de los CDR, y sus jefes de vigilancia en cada cuadra, frecuentes en el esclarecimiento y captura de los delincuentes en las novelas policiacas publicadas en los setenta y ochenta, cobra sustantividad con el personaje de Tres Orejas de la novela *Perversiones en el Prado* (1999) de Miguel Mejides:

Hoy tengo más de cuarenta libretas con la vida de quienes me han rodeado. Por ellas desfilan las miles de gente que he conocido, sus vulgares palabras, los comentarios sobre lo que la política obliga. Las tengo organizadas, las edito casi a diario. Acoto ortografías, hago comentario en los márgenes, por mi ambición de recoger señales trasgresoras. Pero temo que mis memorias se pierdan con mi muerte, que lancen a una hoguera las crónicas de varias generaciones. Eso me preocupa. He ido a los museos de la vieja ciudad a decir que las donaré en un futuro, pero en todos me han dicho que eso no les interesa, como si mis libretas molestaran por ser la fehaciente prueba de todas las traiciones de una época. (Mejides: 2008: 173-174)

Este pasaje y el siguiente son una despiadada observación de la época presente y pasada, la desacralización mordaz del hoy, más que nunca, “chivato” despreciable en contraposición al héroe cederista, vigilante colaborador e informante que pobló la literatura de todos los géneros en las décadas más crudas del período revolucionario cubano:

Mi humilde labor ha sido la del grafólogo, del coleccionista que desea que prevalezca lo recto del mundo. Sé que siguen hablando mal de mí, que me siguen nombrando como “Tres Orejas”. Muchas veces asumo que estoy hecho de dos mitades. Nadie sabe que cuando informo a las autoridades matizo lo escuchado. Por algo soy cristiano. Nadie sabe que si lo deseara, tendría toda la gente de *Prado 112* detrás de las rejas. Pero no lo agradecen, la ingratitud es parte de la vida. (174)

Durante años las verdaderas circunstancias de la vida del cubano se evadirán bajo los códigos de la novela histórica, didáctica, humorística, o apelando a lo real maravilloso acuñado por Carpentier. De esa generalidad solo han de rescatarse en cada década algunas pocas novelas que, a su pesar, lograrán la publicación atemperando la realidad e introduciendo su cuota de adulación al sistema. Pero a mediados de la década de los noventa como consecuencia del “indudable agotamiento de la mirada historicista y complaciente que se impuso en la narrativa de los años 70 y buena parte de los 80” (Padura: 2012a: 35), y con el envite de los escritores y artistas más osados, esta situación dará un vuelco y el compromiso con la realidad será el sino del arte y la narrativa cubana a partir de este punto. Como reacción a lo anterior los relatos cortos y las novelas brindarán “una reflexión literaria más desembozada sobre la actualidad y la desintegración visible de los espacios de la ciudad” (35). Estos relatos:

[...] quizás demasiado cargados de marginales, prostitutas, arribistas, mendigos, emigrantes (balseros que se van y «gusanos» que regresan), locos, drogadictos y sobre todo homosexuales (de todos los sexos y tendencias), la mayoría de ellos marcados por el escepticismo, la decepción y la sordidez a veces más amarga —la multiplicación del desencanto— [reflejarán] la crónica de un período de mutaciones profundas y [harán] del espacio urbano, muchas veces descrito con minuciosidad, un maremágnum del caos y un anuncio del cercano apocalipsis en el que se mueven personajes casi siempre destrozados, a veces definitivamente insalvables, muy distintos de los que promueve la privilegiada propaganda oficial. (Padura: 2012a: 35)

El escepticismo, la decepción y la sordidez, darán paso a mediados de la década de los noventa a un hiperrealismo vanguardista que cobrará auge en el presente milenio pero que tendrá sus primeras manifestaciones en la última década del pasado siglo y que encontraremos también en la obra policial de Padura en forma progresiva. El realismo cínico frecuentará el arte y la narrativa cubana a partir de estos años y será muy común encontrarlo en la creación que sobrevendrá a esa época especialmente a la hora de expresarse “[...] sobre las dificultades de vivir de cara a una ideología oficial en la que no creen y sobre la tensa situación en la que uno no puede o no quiere declarar en público lo que opina en privado” (Van Torgeren: 2019: 1171).

La novela policial en los años noventa, al igual que el resto de la narrativa de la isla, ofrecerá un panorama distinto al de las dos décadas anteriores. Tengamos en cuenta que:

Una vez agotadas por dos décadas las formas maniqueístas propuestas por el Concurso y otros medios de difusión, se hace evidente la necesidad de una reformulación de los presupuestos del género en la isla. En esto influye no solo la aceptación de la poca calidad de las obras publicadas sino también las propias condiciones económicas y sociales por las que ha atravesado el país en la década de los noventa, los nuevos contactos que los escritores policiales mantienen ahora con otros colegas en el extranjero y, por último, la influencia de la estética postmodernista. (Rosell: 2000: 449)

Además, Cuba estaba cambiando, al igual que el resto de los países socialistas —aunque no a niveles tan profundos—, y en esas circunstancias era imposible la continuidad del policial revolucionario que había, por años, intentado esconder lo inocultable y glorificar un modelo que desfallecía a los ojos del mundo desde 1989 con la caída del Muro de Berlín. Esto, unido al descrédito que había sufrido el gobierno cubano debido al caso de Arnaldo Ochoa, más:

[...] la pérdida de poder adquisitivo de la población, el empobrecimiento generalizado de la sociedad y la proliferación de actividades vinculadas con el tráfico de drogas o la prostitución —acentuaron la decadencia de la ideologizada y maniquea fórmula narrativa bajo la que se había presentado la novela negra y policiaca en la isla. (Sánchez y Martín: 2014: 180)

La realidad se impone y aparecen en el escenario cubano todos aquellos estigmas sociales abolidos por la Revolución: el proxeneta, la prostitución, el mercado negro, el desempleo, enjundias de la literatura policial de todos los tiempos y la novela pasa a ser, en palabras de Castañar (2005), “[...] la actitud del escritor ante las condiciones en que viven determinados sectores sociales de su tiempo [...]” (55).

La situación económica que comienza a vivir Cuba a partir de 1990 constituye un catalizador en el desmoronamiento del policial revolucionario. La crisis golpea a las editoriales. Es el caso de la editorial Capitán San Luis que, a finales de los ochenta, en 1989 para ser más precisos, había quedado a cargo de las publicaciones de las novelas policiales ganadoras del Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución. Aunque seguiría publicando, sus tiradas se redujeron entre los 5 000 y 10 000 ejemplares⁴³, en comparación con los 25 000 ejemplares de *Enigma para un domingo* en 1971 y los 40 000 ejemplares de *No es tiempo de ceremonias* de Rodolfo Pérez Valero en 1974 o las 140 000 copias de *Aquí las arenas son más limpias* de Luis Adrián Betancourt en 1979, y de otras muchas novelas más, ganadoras del concurso que además eran posteriormente reeditadas (García: 2017: 113). Algo similar sucederá con el concurso que, aunque se empeña en seguir operando, enfrentará un problema económico que le impedirá continuar el ritmo de su labor anterior. No habiendo un soporte gubernamental para la continuidad de las publicaciones o para mantener las actividades del certamen, los escritores quedarán desvinculados de esos organismos y buscarán nuevas alternativas para que sus novelas vean la luz. Esto les libraría del compromiso de seguir las normas que exigía el concurso para lograr el reconocimiento y la publicación de sus obras.

Según Padura, con la crisis económica que atraviesa Cuba en los noventa se rompe la cadena que existía entre escritura y publicación y esto tiene paradójicamente un resultado positivo porque la crisis le impide al Estado la posibilidad de seguir siendo el “mecenaz omnipresente” del arte y la literatura, entonces:

[...] al desaparecer ese compromiso del Estado con el escritor cambia también la relación de compromiso del escritor con el Estado. En este nuevo contexto el escritor se siente mucho más libre para expresarse y analizar la realidad, y con una perspectiva mucho más abierta del pensamiento crítico. (Padura en Epple: 1995: 52)

⁴³ En junio de 2014 Calos Uxó entrevistó a Julio Cabría, subdirector de la editorial Capitán San Luis. Según este la editorial “[...] se encontró inmersa al poco tiempo de nacer en un contexto económico paupérrimo en la que se vio obligada a implementar una drástica reducción de costes” (Uxó: 2018: 146).

Con el cierre de importantes editoriales y la reducción de las publicaciones, los escritores policiacos cubanos se verán obligados a buscar nuevas alternativas para la publicación de sus obras. Para ello contarán con el apoyo de otros escritores del género en el extranjero y de las asociaciones o encuentros creados por estos para establecer un contacto personal y un intercambio literario entre los cultores de la literatura policial. Será a través de la Asociación de Escritores Policiacos Latinoamericanos dirigida inicialmente por Paco Ignacio Taibo II que tengan lugar en los noventa una serie de encuentros y de intercambios entre los escritores cubanos y el resto de los escritores iberoamericanos (59). Es precisamente Leonardo Padura uno de los primeros en aprovechar esta coyuntura pues después de que su primera novela policial *Pasado perfecto* fuera desestimada por el jurado del Concurso del MININT como ganadora y por tanto eliminada la posibilidad de publicación en su país, es a través de Taibo que logra publicar esta novela en México.

De lo expuesto anteriormente es posible enumerar las condiciones que condujeron a la nueva literatura policial que se inicia en 1990, la cual tiene lugar debido a:

1. El agotamiento de la fórmula del policial revolucionario y a la exigua calidad literaria de las novelas anteriores que conlleva a la necesidad de reformular el género.
2. Las condiciones económicas que atraviesa Cuba que conducen al cierre de muchas editoriales, a la limitación de las tiradas y a la reducción de las actividades del Concurso del MININT.
3. La necesidad por parte de los escritores policiales de recurrir a editoriales extranjeras para publicar sus novelas.
4. La posibilidad de desmarcarse del Concurso del MININT para publicar y por consiguiente de sus clausuras.

Dado lo anterior comienza entonces a escribirse en Cuba una nueva novela policial desvinculada de todo discurso apologético sobre la ideología y la política de la Revolución, característico de la novela que le precedió. Como hemos visto en este epígrafe, al igual que en el resto de la narrativa, en la novela policial “El principal cambio residió en la voluntad de los autores de ejercer de cronistas a través de sus novelas, aprovechando las estructuras temáticas y formales del género sin someterse a ningún tipo de condicionante ideológico [...]” (Sánchez y Martín: 2014: 181).

Es a partir de *Pasado Perfecto* de Leonardo Padura que el policial cubano se divorcia de su estética anterior. Con esta novela “[...] se ponía punto final a la novela policial revolucionaria y [...] se inauguraba un nuevo fenómeno, el neopolicial cubano, a cuya cabeza se mantiene, tres décadas más tarde, Leonardo Padura Fuentes” (Uxó: 2021: 128). En este sentido ha de destacarse otra observación del propio Uxó (2021):

Pasado Perfecto se escribe [...] en un momento de indefinición histórica y poco después de que la Revolución reconociera que la corrupción alcanzaba a altos cargos de la administración. En este contexto, el triunfalismo ubicuo en el policial revolucionario hubiera resultado inverosímil, y es sustituido aquí por el desasosiego y los vaivenes provocados por el fin del sueño revolucionario y el pasado incierto. (132)

Padura retoma aquellos temas que fueron tratados en la narrativa del policial revolucionario con una mirada desdeñosa y los transforma en materia de reflexión. Con Padura nace la novela que había —en opinión de Milán Kundera— muerto drásticamente en la década de los setenta. A través de sus argumentos y sus personajes deja de afrontarse una única verdad y se enfrenta a un cúmulo de verdades relativas. Por ejemplo, en *La ronda de los rubíes* como en el resto de sus homónimas de la época, se establece la única verdad: la verdad del bien contra el mal. El bien representado, como hemos visto anteriormente, en la figura del oficial del Ministerio del Interior que investiga con la ayuda del pueblo integrado a la obra de la Revolución y la cooperación de los miembros del partido comunista; y el mal, representado en la escoria de la sociedad, los excluibles, espías y agentes de la CIA, burgueses, gusanos, prostitutas y homosexuales. En esta novela el tema de la homosexualidad es vilipendiado en boca de sus personajes al referirse a Luis, un chico homosexual involucrado en un robo y asesinado a consecuencia de este. Según Wilkinson (2000), el libro de Padura *Máscaras* al parecer alude implícitamente a *La ronda de los rubíes*, pues Luisito, el homosexual de esta novela es encontrado asesinado en el Bosque del Almendares, exactamente en el mismo lugar donde se encuentra la víctima homosexual en *Máscaras*, lo que a su entender sugiere que “[...] Padura's very consciously sympathetic treatment of the homosexual issue might be in part to make amends for the obvious homophobia expressed in this and other Cuban detective novels” (146).

Resulta muy probable que, en efecto, Padura evoque implícitamente esta novela en *Máscaras* tal y como apunta Wilkinson, y con las intenciones que este supone, pues según el propio autor, en esa novela él se apropia libremente de textos de otros autores que va engarzando en su narración (Padura en Dorado-Otero: 2014: 238). Y es que

[...] esa es una de las características particulares y muy acertadas del trabajo intelectual del autor, que convierte a esta novela [*Máscaras*] en algo más profundo que un mero pasatiempo: en ciertas intertextualidades y en numerosos guiños a diversos autores de la literatura universal, sobre todo la cubana, descansa el sentido social, cultural, existencial e identitario de [esta] novela. (Estaban y Aparicio: 2022: 62)

Además, cabe agregar que, la primera novela del policial revolucionario alude al tema de la homosexualidad con menosprecio, suponiendo la única verdad asumida desde el poder y concretada a través de la creación de la UMAP⁴⁴. En cambio, en *Máscaras* se revierte esta verdad única y se relativiza en la semblanza de uno de sus personajes, Alberto Marqués Basterrechea: “[...] homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de mariguana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas [...]” (Padura: 2014a: 41), y a su vez defenestrado dramaturgo de éxito, víctima olvidada del proceso que la cultura cubana comenzaría en 1971 con el Primer Congreso de Educación y Cultura donde se fallara en contra del empleo de homosexuales en profesiones educativas y artísticas.

En la nueva novela policial que inicia Padura en 1991 con *Pasado perfecto*, desaparecen los estereotipos establecidos por el policial revolucionario y “[...] por primera vez el delincuente no es una agente de la CIA ni es un negro que entra por una ventana a robar algo, quitándose los zapos: es un alto funcionario del gobierno cubano, con rango de viceministro” (Padura en Epple: 1995: 57). Y es que a través de *Las cuatro estaciones* de este autor

[...] se nos revela que las verdaderas historias de sus personajes están plagadas de robos, traiciones, engaños, envidia, corrupción, ambición, etc. El esperado orden social y la purificación del individuo, con la consecuente aparición del ‘hombre nuevo’ que tanto proclamaba la revolución cubana en los años sesenta, se ven cuestionados al mostrarnos ese lado ‘oscuro’ de la sociedad y de sus individuos. Padura utiliza la novela policial para alertar sobre las distorsiones del sistema y expresar el sentir de su generación, “la generación escondida” (Vilches: 2006: 69)

Esta es una ruptura distintiva que Padura consigue en relación con el policial anterior, cuyo dogma amplifica el logro de este nuevo autor. Pero, además, “Padura logra crear su propia fórmula que consiste en un enigma, que solo sirve como pretexto para llevar a cabo una investigación

⁴⁴ UMAP es el acrónimo de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción creadas por el gobierno revolucionario cubano entre 1965 y 1968. A ellas se enviaban a las personas, en su mayoría jóvenes, clasificadas como contrarrevolucionarias, ya fuera por su filiación religiosa, sus actitudes sociales o por sus preferencias sexuales.

personal y una crítica severa a los errores de la revolución” (Rosell: 2000: 452). Escribiendo estas novelas que, en palabras del propio autor, son, “falsamente policiacas” porque el enigma se resuelve fácilmente, es que este autor y los que le sucederán, se introducirán “[...] en otros costados de la realidad que rodean [al] caso o al detective” (Padura en Epple: 1995: 57).

De este modo, de seres casi perfectos en un mundo revolucionariamente idílico, donde el conflicto existencial era ahogado por la magnificencia de la obra política de la Revolución; la narrativa fue desplazando su mirada hacia la realidad inmediata, hurgando en el mundo interior de los personajes, no solo para hacerlos más creíbles sino más humanos en sus relaciones interpersonales, y en la posición real que ocupan dentro de la sociedad, donde los marginales y marginados son frutos no solo del capitalismo, sino también de esa revolución socialista a la cubana y esto lo mostrará Leonardo Padura en sus novelas.

Otro aspecto que pudiera incluirse en la lista de condiciones que conllevan a la nueva literatura policial es el interés de los autores jóvenes por experimentar en la escritura del género policiaco porque, aunque la literatura policial de los noventa la continúan escribiendo muchos de los autores de las décadas anteriores, también se interesarán por ella autores más jóvenes, que encuentran en este género la posibilidad de expresar la realidad de manera innovadora. Esto es corroborado por Padura, cuando indica que a pesar de que algunos autores policiacos iniciados en los setenta comenzaron a escribir novelas policiacas muy críticas:

Los cambios en esta novelística van a venir de autores que no están contaminados con aquella literatura policíaca anterior que van a asumir esa opción no de manera exclusiva sino como una experiencia creativa más, produciendo quizá las obras más interesantes que Cuba va a ofrecer al mercado. (Padura en Epple: 1995: 59)

Entre los autores que se destacan en el género policial en la década de los noventa, además de Padura, pueden mencionarse algunos de la vieja escuela como Rodolfo Pérez Valero, Daniel Chavarría y Justo Vasco, quienes desde finales de la década de los ochenta empezarán a asumir el género de manera renovadora, al igual que José Lamadrid que había incursionado en el género en los años setenta y que en los noventa remozó positivamente su narrativa con la novela *Cerezo rosa* (1998). Resaltan también los nombres de Pablo Burgués con su novela *Propietario del alba* (1996) y para finales de esta década tendremos las novelas *Échame a mí la culpa* (1999) de Lorenzo Lunar, *Las puertas de la noche* de Amir Valle ganadora del premio internacional Distel Verland en 1998 y publicada por la editorial Plaza Mayor en el 2000, y *La cuarta versión* (2000) de María

del Carmen Muzio. Es a partir de esta década de los noventa y de estos autores que se puede hablar de una nueva novela policial cubana:

Tras casi dos décadas de distanciamiento, las obras de estos autores que se desentienden de la cuestión político-ideológica que tanto pesaba en la novela policial revolucionaria, que presentan una visión crítica de la realidad cubana y que están escritas desde una perspectiva literaria, coinciden por fin con la deriva que ha tomado el género en la mayoría de los países y nos permiten hablar hoy de la buena salud de la novela neopolicial cubana. (García: 2017: 115)

Es así que la novela cubana renace en los noventa gracias a que —contrario a la novela de las dos décadas anteriores— deja de enfrentarse a una única y absoluta verdad y en su lugar afronta un sinnúmero de verdades relativas y contradictorias. Sus autores retomarán la magistral herencia de Cervantes y mostrarán al lector las ambiguas realidades de su mundo.

VI LEONARDO PADURA FUENTES

6.1. EL CASO PADURA

En 1991, Padura publica en México *Pasado perfecto*, la primera novela de su exitosa tetralogía *Las cuatro estaciones*. A partir de esta novela, el policial cubano da un giro sin precedentes y, como consecuencia de ello, su autor comienza a ser reconocido internacionalmente. Antes de este suceso literario Padura ya era conocido en Cuba gracias a su labor periodística y a sus publicaciones que habían recorrido varios géneros, desde el reportaje hasta la novela, pues tras su destacada trayectoria como periodista de investigación, Padura comenzó a cultivar el ensayo y la escritura de ficción; además de compilaciones de textos periodísticos de investigación como: *El alma en el terreno*, con el tema del béisbol; *Los rostros de la salsa*, que como refiere el título tiene como centro ese género musical; o *El viaje más largo*, que explora las comunidades de emigrantes en Cuba; y otras más personales al estilo de *La memoria y el olvido* y *Un hombre en una isla*, por lo cual acumula una amplia obra literaria en los géneros de novela, cuento y ensayo. También compiló la antología del relato breve en Cuba desde 1966 hasta 1991, *El submarino amarillo*. Asimismo, ha escrito guiones cinematográficos para documentales y largometrajes de ficción.

Pero es su exitosa tetralogía *Las cuatro estaciones* —que analizaremos en el próximo capítulo—, formada por las novelas: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998), la que “[...] surge como una obra de renovadoras características en la narrativa cubana y se ha convertido en un referente ineludible a la hora de hablar de la nueva novela policial en la isla” (Vilches: 2006: 65).

Leonardo Padura Fuentes es el novelista más destacado de la isla, y el más conocido a nivel internacional por ser el fundador de la nueva novela detectivesca cubana, estética que se inserta en el llamado neopolicial iberoamericano. Por otro lado, “[...] la explosión del ‘fenómeno Padura’ y su éxito internacional, ha provocado un alud de estudios a nivel internacional sobre las, hasta ahora, nueve novelas protagonizadas por Mario Conde” (Uxó: 2021: 14).

Gracias también a su novela policial, es a nivel nacional el autor cubano de la actualidad de mayor relevancia y el más leído en su país, avalado, esto último, por el Premio Puerta de Espejos, que concede el Sistema Nacional de Bibliotecas de Cuba a la obra de ficción más solicitada por los lectores.

El “caso” Leonardo Padura —para usar un término policiaco— debe entenderse como resultado de dos situaciones importantes. Una tiene lugar fuera de Cuba, y es el desarrollo y las características peculiares que va adquiriendo la literatura policial iberoamericana, un proceso en

el que el realismo se ha convertido paulatinamente en un componente intrínseco de esta. La otra situación se da a nivel nacional, y es el agotamiento del policial revolucionario, que viene a jugar una función catalizadora en este proceso de renovación del policial cubano iniciado por Padura en 1990. Según José Antonio Michelena:

Partiendo de la negación de este modelo, en posesión de las enseñanzas renovadoras del género, Leonardo Padura elaboró a partir de 1991, la tetralogía *Las cuatro estaciones*, con la cual elevó el nivel del policiaco cubano, enriqueció la actual narrativa cubana y se situó dentro del neopolicial iberoamericano. (2006: 51)

La negación del modelo anterior ha sido confirmada por el autor en varias entrevistas, una de ellas la concedida a Ángel Esteban en la que confiesa que en los años noventa, cuando empieza a escribir *Pasado perfecto* tenía claro que quería “[...] escribir una novela policiaca cubana, que fuera muy cubana, pero que no se pareciera a las novelas policiacas cubanas porque era un modelo que se había agotado hasta el extremo [...] que no tenía posibilidades de evolución [...]” (Padura en Esteban: 2018: 111-112). Anteriormente ya le había revelado a Carlos Uxó, en 2006, algo muy similar, declarando que cuando empieza a escribir sus novelas en 1990 su “[...] primer propósito es hacer un tipo de literatura que tuviera como primera condición, su valor y esencia literaria, y como segundo que fuera un tipo de policial totalmente diferente al que se había escrito con anterioridad en la isla” (28). Es decir, que tenía como referente un policial que sabía que no quería escribir. El distanciamiento que la novela policial de Padura toma del policial revolucionario lo determina

[...] no solo los personajes, que son más contradictorios y reales, o la propia elaboración literaria del texto, sino y sobre todo la mirada hacia la realidad que trata de irse por encima de la simple controversia entre el bien y el mal, y busca los matices del bien y las gradaciones del mal en una sociedad como la cubana en la que persisten males sociales como la corrupción, el tráfico de influencias, el abuso de poder y otras formas de criminalidad, que no desaparecen (pues a veces hasta florecen) en los sistemas socialistas. (Padura en Uxó: 2006: 28)

En ese sentido, Padura desdeña el referente de la novela policial revolucionaria y con su primera novela, *Pasado perfecto*, “[...] buscó interpelar las narrativas heroicas detectivescas de las décadas anteriores. Al hacerlo desde un precedente ficcionalizado por aquellas, tuvo un efecto demoledor sobre la anterior visión triunfalista” (López: 2010: 682).

Desdeña el referente de la novela policial revolucionaria, pero asume el de la novela policial iberoamericana que ha respondido a la necesidad de reflejar la actualidad en los diferentes contextos en que han vivido los narradores que la han cultivado.

Según el propio Padura, su encuentro más develador con el policial iberoamericano tiene lugar a través de la lectura de *Los mares del sur* (1979). Gracias a ella descubre el horizonte y la altura que este género había alcanzado. Si alguna vez llegaba a escribir una novela policial tendría que ser como esta (Padura: 2015: 161), que “[...] cumple con seguridad sus retos estéticos, su condición de novela negra, pero se propone ser, sobre todo, una enconada novela social capaz de abrir interrogaciones e, incluso, dar algunas respuestas [...]” (163). Además, él admite haber contado con:

[...] otros modelos que [le] ayudaron a entender la posibilidad de escribir un tipo de novela policiaca de carácter social, de duelo estético, de participación en el debate social que se pudiera generar porque había autores modelos —incluso en la lengua española— como Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Juan Madrid y otros más. (Padura en Esteban: 2018: 112)

Además de que, evidentemente, su obra ha sido influenciada por la novela policial iberoamericana, no debe soslayarse la influencia que en Padura tienen también la novela negra y el cine negro norteamericanos. Esto se torna especialmente evidente en la tetralogía de *Las cuatro estaciones* donde, “Padura desacraliza una muy extensa zona de figuras, tópicos, obras literarias, actitudes, iconos, héroes, antihéroes y diablos; lo humano y lo divino” (Michelena: 2006: 46) Y lo hace —como señala Michelena— “[...] desde una perspectiva paródica y carnavalizada de la literatura policial, en especial de la novela negra norteamericana; el cine negro estadounidense (que toma como referente esa novelística), de una gran variedad de obras literarias; de la sociedad cubana” (46).

Como hemos apuntado reiteradamente, la novela policial de Leonardo Padura es esencialmente realista, al igual que la novela negra norteamericana y la novela policial iberoamericana. El realismo ha sido la particularidad más manifiesta entre los creadores de este género en Norteamérica y en Iberoamérica. Podría decirse que en ello basa su evolución, su continuación y su renovación, porque el realismo es perpetuamente nuevo. Si cambia la realidad, también cambiará la trama de la novela que intenta expresarla.

Es decir, si cambia lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, y si cambia lo que consideramos como verosímil, lo modos de representación de la realidad y las pautas que define la verosimilitud también deberían cambiar. Es decir, si cada época tiene su propio modo de

representación y una de las características del realismo es la de querer representar el propio presente, muchas de las características del realismo tal como se entiende desde el siglo diecinueve en adelante deberían modificarse. (Horne: 2011: 14)

Es por eso que se puede afirmar que el realismo de la novela policial ha estado en constante movimiento conjuntamente con la realidad social.

Ahora bien, desde la perspectiva de Rebolledo (2014), podríamos decir que Padura como escritor de los nuevos realismos, acoge la tradición realista a través de la mimesis y la representación, pero poniendo en tensión esa representación, cuestionándola, entendiéndola como un conjunto de diferencias y no como algo homólogo. La realidad se relativiza en palabras de Viñó (2013) lo cual incide, además de en múltiples aspectos de la narrativa, en los personajes, en el sentido de que son “[...] como elementos aptos para expresar la concepción del mundo del autor, piezas de un mecanismo que lleva a este a moverse, no en uno, sino en múltiples sentidos” (128). Esto provoca una historia poco lineal, que es muy característica de la novela policial de Padura. Este axioma nos lleva a referirnos a otro, el planteado por Garí (2021) quien considera que, por ejemplo, *Las cuatro estaciones* tienen una estructura circular, cíclica “[...] que permite entretrejer el problemático nudo entre un pasado idílico y un presente posthistórico” (512). Para este autor:

La circularidad de la tetralogía se materializa en una serie de abundantes paralelismos, digresiones, analepsis, resonancias y planos que se repiten de un libro a otro desarticulando la previsible estructura lineal del género o el cronotopo de seguimiento definitorio del relato enigma, la novela negra y el policial revolucionario de primera generación. (514)

La relatividad de la realidad y el cronotopo circular son característicos del pensamiento y de la novela posmoderna, a la que se adscribe la narrativa policial de Padura, que está —en palabras de Vilas (citado en Villanueva 2021: 469) — obligada a contar verdades si quiere ser leída en una época invadida por lo falso.

En esto radica la efectividad y la credibilidad de las novelas escritas por Padura, quien debe ser visto como un escritor que se vale de los cánones posmodernistas de la novela policiaca, del neopolicial, para mostrar descarnadamente la realidad de su país, distorsionada por la prensa y el discurso oficial, y por ello satisface la necesidad de conocimiento que sobre sí misma tiene la sociedad cubana actual, porque en Cuba, como bien apunta Vilches (2006), “Lo que se percibe como realidad no es más que el rostro superficial, simulado, que esconde otras zonas cuidadosamente ocultas o veladas” (65). Es por eso que, en opinión de este mismo autor, debido

al mundo ficcional creado por Padura en su obra, “Surge [...] una interesante paradoja en la que la realidad, una suerte de entelequia construida de apariencias, se ve desenmascarada por la ficción literaria” (66). Como mismo señala Padura, sus novelas “[...] pueden ser consideradas como obras realistas, pero en verdad nos ofrecen reflejos metafóricos, y moldeados de esa realidad-real, que se puede identificar con la realidad cubana, pero no se puede asumir como un calco” (Padura en Uxó: 2006: 33).

Por otro lado, Padura devela la realidad encubierta a través de una creación que pretende unir la novela de carácter policial con la novela de carácter histórico, como confiesa él mismo en entrevista concedida a Arístides Vega Chapú (2012):

Juego mucho con estos términos y juego mucho con las representatividades de una y otra manifestación porque yo lo que hago es utilizar los recursos de la novela policial e histórica para siempre volver a una de mis obsesiones que es hablar sobre qué cosa es un cubano de estos tiempos. (párr. 34)

Estas primeras alusiones sobre la necesidad de hablar de su tiempo son revalidadas dos años más tarde en las palabras pronunciadas el 28 de mayo de 2014, en Zaragoza, España, durante el acto de recepción del X Premio Internacional de Novela Histórica Ciudad de Zaragoza, conferido a la novela *Herejes*, al manifestar que:

Como ciudadano y escritor cubano, poseo un alto sentido de lo histórico. Durante años Cuba ha estado viviendo un “momento histórico” y tal vez por ello he desarrollado una obsesiva visión de la importancia de la historia y su capacidad de re-conocimiento y expresión, no solo de los acontecimientos del pasado, sino de las consecuencias y lecciones que tales hechos “históricos” proyectan hacia nuestro presente. (Padura: 2014: párr. 3)

La historia y el realismo conviven en su novela policial dando lugar a las características y a los aportes que más resaltan en su narrativa, especialmente en la tetralogía de *Las cuatro estaciones*: la aparición de los temas prohibidos, el movimiento del crimen a estratos de la sociedad que habían sido intocables por la mayoría de las novelas del policial revolucionario, y la exploración profunda de la sociedad cubana. En nuestra opinión, estas características y aportes de su obra no son intencionales sino causales, responden al hecho de haber optado por el realismo. Por ejemplo, los temas prohibidos tienen, a nuestro juicio, cierta preponderancia a la hora de representar la realidad, porque la narrativa realista, y el arte realista en general, penetra en lo más profundo de la realidad e intenta observar y describir lo que no ha sido aún observado o descrito. El realismo en sí es el que hace surgir todas las demás peculiaridades de su novela. Características

que resultan novedosas en la novela policial cubana, pero que han sido manejadas anteriormente en la novela policial iberoamericana que ha optado por el realismo. De ahí su acercamiento audaz y peligroso a la realidad, y su aspiración al conocimiento inductivo de lo real. Sobre el carácter progresista de la visión del contexto por parte de los escritores descansa la naturaleza artística y ética del realismo: “Pero el mensaje ideológico de la obra se halla no sólo en el contenido y la construcción de la realidad presentada, sino también en el modo de presentar esa realidad, en el cual se pueden leer ciertas actitudes epistemológicas” (Markiewicz citado en Garcés: 2013: 124). Lo anterior lo corrobora Padura en entrevista a Carlos Uxó (2006) cuando advierte que “El testimonio de la realidad es pues su interpretación, es el estado de ánimo espiritual que transmiten las novelas y no los hechos que se relatan en ellas” (33).

Para Ignacio Iriarte (2017), Padura no tiene como única intención la representación de la realidad, porque según este autor, “si bien es cierto que el género depende del realismo y necesita de nuestra credibilidad, también es una forma de mirar al mundo y por lo tanto es una forma de pensar y organizar acciones, escenarios y subjetividades” (párr. 1). Desde esta posición podríamos insistir en que, ciertamente, Padura refleja la realidad de la isla observándola desde diferentes perspectivas y escenarios. En la novela policial de Padura concurren varios observadores cuyas representaciones varían debido a lo diverso de su formación y de su origen. Todos ellos ofrecen una versión diferente, aunque concomitante de esa realidad que hace padecer al cubano durante los años noventa, y que ya traspasa lo que va del siglo XXI. Además:

Como en el constructivismo, debe saberse que las representaciones del mundo son realmente construcciones culturales mediadas biológica y socialmente, de modo que siempre hay una relación íntima entre el observador y el mundo observado: la observación influye en lo observado, entre otras cosas porque en cualquier proceso de semiosis se requieren como mínimo esos dos actores: el observador y lo observado, de tal modo que nuestra intuición de la realidad es consecuencia de la interacción entre ambos. (Pérez: 2009: 28)

Para representar la realidad de la isla Padura elige la novela policial, que hasta finales de los ochenta fuera en Cuba el género más consecuente con el discurso revolucionario, y al mismo tiempo el más desconectado de la realidad mundial y hasta de su propia realidad nacional —que de tanto manipularla, convirtiera en una entelequia. Su innovación se basa, según Gómez de Tejeda (2018) en la parodia de este modelo anterior “[...] a través de la representación de un tipo de detective diferente, nuevos culpables, y el predominio de lo social sobre la investigación criminal” (329).

Además, en sus historias policiales emplea lo que Esteban y Aparicio (2022) identifican como la estrategia del punto medio. Esta medianidad, en las novelas de Padura “[...] tiene matices estéticos, sociales, ideológicos y personales” (11), y constituye a su vez un recurso artístico para burlar la censura. Un señalador de este punto medio en su narrativa es el balance que consigue entre realidad y subjetividad. Padura, indistintamente se sirve de la una y la otra. Utiliza la realidad porque tiene un compromiso con ella, y la subjetividad o la ficción “[...] para incidir en aquello que sería arriesgado [decir] [...]” (12), debido a que en la isla la libertad de expresión del artista aún continúa condicionada por el gobierno. La estrategia del punto medio es respaldada también por el humor, la ironía, la parodia, la intertextualidad y la polifonía (11-13). Especialmente la coexistencia de estas dos últimas le permiten

[...] permanecer en un justo punto medio, en el que aparezcan todas las opciones y opiniones: las del exilio, las de la ideología oficial, las de la generación desencantada, escondida o «de mandados», las de los homosexuales, travestis y la de los homófobos, machistas, etc. (63)

Esta estrategia del punto medio podría estar relacionada con lo que para Casamayor-Cisneros (2013) es el buen tacto editorial de Padura, “[...] pues la totalidad de su obra ha sido publicada —con éxito crítico y editorial— en la isla” (117). En Padura hay un expreso acercamiento a la circunstancia políticas, según palabras del propio autor, pero es mucho más útil para la circulación de su obra no cruzar explícitamente esa barrera. (Padura citato en Casamayor-Cisneros: 2013: 117).

Desde la primera novela de la tetralogía, Padura consigue revertir el discurso oficial hasta ahora sostenido por la novela policial cubana. El evento de “[...] la destrucción de la novela policial revolucionaria y la composición de una novela crítica con el sistema político [...]” (Iriarte: 2017: párr. 7), tiene lugar a través de un proceso de semiosis que ocurre a diferentes niveles discursivos. La polifonía discursiva le permite reproducir las opiniones y los pensamientos de las diferentes voces que intervienen en la historia narrada:

[...] en sus novelas, al discurso oficial que se imponía en la novela policial revolucionaria y que pretendía educar y controlar a la población y prevenirle sobre las consecuencias de una posible “mala elección”, se oponen múltiples discursos que, mediante el diálogo, dan visibilidad a las carencias, las penas y a las nostalgias de sus interlocutores. Al proceder de puntos de vista diferentes y al mostrar opiniones tan diversas sin opacarse unos a otros, se destruye el maniqueo esquema de buenos y malos de las novelas anteriores. (García: 2013: 174)

Lo anterior lo corrobora el propio Padura en entrevista a Wieser (2005), cuando dice que él “[...] quería hablar desde una realidad [que conoce] muy bien y desde una perspectiva interior, [...] con una visión [...] personal pero que también fuera en muchos sentidos la visión de [su] generación [...]” (párr. 4).

Es precisamente a través de esta generación—la generación escondida—, mediante un grupo de amigos, que Padura resuelve el manejo de la Historia en *Las cuatro estaciones*. La historia de este grupo es la historia de una generación “[...] de cubanos que se perciben como desafortunados sobrevivientes del hundimiento en que la historia los embarcó, como integrantes del Estado revolucionario instituido en 1959” (Gómez de Tejeda: 2018: 322). “A nivel diegético esta historia va a estarse desarrollando con la trama criminal, entretajadas ambas” (Michelena: 2006: 43). En ella se representa “el sentir de un grupo humano [...] que ha sido víctima de un sistema y de un proceso histórico que ha ido limitando su vida y destruyendo sus sueños” (Vilches: 2006: 67). De este modo, como señala el propio Vilches, rompe con la novela policiaca anterior, porque el discurso de ese grupo de amigos, que es el discurso de una generación “[...] no responde a los intereses de ninguna organización gubernamental, ni partido político” (67). Según Vilches, como consecuencia de esto, “[...] la visión superficial y maniqueísta [del policial revolucionario] ha sido remplazada por una mirada más profunda y reflexiva en la que se exponen los matices del complejo momento histórico por el que atraviesa la sociedad y la revolución cubana” (67).

Asimismo, Padura devela ciertos aspectos escabrosos de la historia de la revolución cubana con la ayuda de otros personajes. La historia del arribismo es manejada en la tetralogía a través de las argucias del personaje de Rafael Morín en *Pasado perfecto*; Alberto Marqués, en *Máscaras*, asiste a Padura en la narración de los años de la parametración artística; el período de expropiación de los bienes de la burguesía cubana que abandonaba el país, las fortunas confiscadas y distribuidas entre la nueva clase en el poder es ilustrado en la novela *Paisaje de otoño* mediante la reconstrucción de la vida del personaje de Miguel Foncade Mier. El personaje del flaco Carlos, el mejor amigo de Mario Conde, permite que el lector cubano asista a una guerra que no le correspondía, a la guerra de Angola, en la que un sinnúmero de jóvenes cubanos sin interés y sin convicción fueron obligados a participar. Es a través de estos y otros personajes y sus historias como Padura penetra en

[...] el costado sórdido de la sociedad con una perspectiva artística postmoderna para expresar, desde allí, su particular visión de estos tiempos y muy especialmente de su generación. Por

intermedio de la literatura policial realiza una crónica finisecular de la sociedad cubana, buscando en zonas oscuras y conflictivas, tales como el oportunismo, la corrupción y la intolerancia ideológica, sitios vírgenes en los cultores anteriores del género en la isla. (Michelena: 2006: 51)

Otra característica que sobresale en la obra de Leonardo Padura, y que le separa de la producción policial que le precedió, es la establecida por Freddy Vilches en su artículo “Descorriendo el velo: apariencia y realidad en *Las cuatro estaciones* de Padura”. Para Vilches la característica más recurrente en la tetralogía consiste en la dicotomía apariencia-realidad. A través de los eventos y los personajes de sus historias, el autor nos previene de que las cosas no son lo que parecen. Esta postura que asume Padura está determinada no solo por su experiencia existencial y su nivel epistémico, sino también por el nivel de extrañamiento con el estatus quo. Sus primeras cuatro novelas policiacas se alejan esencialmente de las proclamas de la revolución cubana. Mediante *Las cuatro estaciones* el autor devela su separación del discurso promulgado anteriormente por la novela policial revolucionaria, promovido y amparado por el gobierno cubano. Padura “[...] utiliza la novela policial para alertar sobre las distorsiones del sistema y expresar el sentir de su generación [...]” (Vilches: 2006: 69). Una generación que vive una crisis económica e ideológica profundas y se ha cansado del cliché y las apariencias. Nada es como parece ser, advierte Padura en cada una de las novelas de la tetralogía a través de las historias de sus personajes. En *Pasado perfecto*, Rafael Morín no es el ciudadano íntegro y el dirigente impoluto que las apariencias dejan ver. En *Vientos de cuaresma*, Lissette Núñez tampoco es la profesora intachable con excelentes e incuestionables resultados académicos. *Máscaras* “Es una novela [...] centrada en ese fenómeno del travestismo moral que se ha vivido en Cuba [...] en que las personas dicen algo y piensan otra cosa, obligadas por las circunstancias” (Padura en Epple: 1995: 58). Esta novela, “[...] gira en torno al desenmascaramiento de falsas identidades y la idea de que el ‘travestismo moral’ está presente en todas las esferas de la sociedad” (Vilches: 2006: 80). En la última novela de la serie, *Paisaje de otoño*, cuyo título alude al nombre de un cuadro de Matisse que forma parte de la trama, el autor “nos alerta sobre la necesidad de ver más allá de las apariencias al mostrarnos una pintura que a simple vista parece real, pero que, en definitiva, resulta falsa” (71). Incluso, para otros críticos como Amar (2019), la imagen, en este caso, además de ser un pretexto para disparar el relato y organizar la trama es, a la vez, una variable para una lectura política, “[...] la falsa tela de Matisse expone en la ausencia de la pequeña mancha amarilla que la diferencia del cuadro auténtico y en la oscura trayectoria de su venta fraudulenta la pérdida, en los dirigentes, de los valores que postula la Revolución” (1196).

Otro modo de distanciarse del estatus quo es a través de la nostalgia por un tiempo pasado y el desencanto por el presente, que además de evidenciar una postura postmoderna, confirma la discrepancia de Padura con el sistema de gobierno. En la utopía socialista no es admitida la decepción, esta es, en sí misma, una posición disidente.

La nostalgia la transmite en su novela mediante las meditaciones del personaje Mario Conde y mediante la actitud de sus amigos quienes, “[...] han levantado una muralla, han levantado una pequeña plaza en la cual ellos tratan que nada cambie” (Padura en Esteban: 2018: 110) porque los cambios no son positivos, muy al contrario, evidencian un nivel de decadencia, de fracaso, con lo que les cuesta lidiar, pues, “[...] todo lo que hici[eron], ¿fue para llegar a esto? (110). El Flaco Carlos está postrado en una silla de ruedas a causa de una bala que le destrozó la columna vertebral y que recibiera en la guerra de Angola, una guerra que no era la suya, pero a través de la cual la revolución cubana se legitimaba con el llamado internacionalismo proletario y “[...] con una posteridad sembrada de cadáveres, convirtiendo literalmente la consigna ‘Patria o muerte’ en su corolario Patria ‘y’ muerte” (López: 2010: 681). Es por eso que, cuando esos amigos se juntan para compartir unas horas,

Oyen siempre la misma música [...] toman el mismo ron y se dedican a lo que ellos consideran uno de los deportes más satisfactorios que puede existir entre los amigos, que es hablar mierda [...]. Protegen ese mundo porque saben que fuera hay un proceso de desintegración y ese mundo se alimenta de la nostalgia que ellos van recuperando. (Padura en Esteban: 2018: 110)

Por tanto, como bien señala Magdalena López, como policía Mario Conde permanece dentro de los límites del estatus quo, porque la misión de su profesión es mantener ese estatus (2010: 684), pero como individuo desencantado, se declara alienado con respecto a este. Esa dualidad también es considerada por Wilkinson (2002), pero en el sentido de que “Conde's values are egalitarian and based in honesty but he is faced with a world in which those values are no longer recognised” (211), lo cual, en última instancia, resulta el principal motivo de su desencanto, aunque no el único. De todas sus decepciones la más recurrente es la que se relaciona con su ciudad natal, La Habana. La mirada nostálgica que Conde extiende sobre su ciudad deteriorada —que es la mirada de Padura— tiene implicaciones evidentemente ideológicas. A través de la mirada de Conde-Padura, La Habana se muestra, “[...] sumida en una decadencia [...] representada por el deterioro de sus construcciones y la escasez de los productos básicos, metáfora de las fisuras cada

vez más evidentes del sistema político y de la corrupción [de sus dirigentes]” (Vizcarra: 2011: 114).

Si comparamos la literatura policial revolucionaria con la literatura policial que inicia Padura en 1990 con la primera novela de su tetralogía, *Pasado perfecto*, resulta evidente que en el género se produce un cambio adjetivo, que rompe abiertamente con los estatutos que se establecieron por el MININT para la escritura del policial en Cuba. El cambio, como hemos visto, no es fortuito, está condicionado por una serie de factores que conllevan a esta transformación; y no ocurre espontánea e ingenuamente, ha habido una intención deliberada del autor de romper con los cánones anteriores. Intención previsible que se manifiesta a través de sus personajes, en cada detalle de la historia y en la configuración del espacio diegético. Tampoco es casual, como afirma Magdalena López (2010), que *Las cuatro estaciones* terminen con la llegada de un huracán que amenaza con devastar La Habana: “Este huracán pone fin a la excepcionalidad cubana —ese “mundo perfecto” parafraseando la novela de la teatrología de Padura— e inscribe la territorialidad de la isla en un espacio similar al de sus pares latinoamericanos” (683).

Es importante destacar la perspectiva universal que poco a poco va alcanzando la novelística de Padura. Con la última novela de la tetralogía, *Paisaje de otoño*, Padura dará las primeras señales de desprenderse de una “perspectiva localista” —usando sus propias palabras— para encaminarse a una más universal. Con la introducción en la trama del falso cuadro de Matisse, que lleva el mismo nombre que la novela, la pintura fungirá como ventana a otros universos diferentes del cubano, pero sin perder la perspectiva de este. El paisaje del cuadro contrasta con el de La Habana, que ofrece un paisaje muy “[...] distinto al imaginado por Matisse, en la racional y medida Europa” (Padura: 2014b: 218). De este modo introduce, por primera vez, un universo diferente del cubano estableciendo “[...] un juego entre ilusión o deseo vs. realidad: la imagen de paz, belleza y suave brisa [en el cuadro de Matisse] contrasta con una ciudad en decadencia y en espera del ciclón que en las últimas páginas mostrará su capacidad destructiva” (Amar: 2019: 1195). Así Padura se despide de un siglo y entra a un nuevo milenio con una nueva “amplitud de miras”, según palabras de Ángel Esteban (2019: 1312), quien considera que, “Con las novelas del siglo XXI supera [su perspectiva localista] y pone al mundo contemporáneo trasatlántico a negociar la identidad cubana con la misma isla” (1316). Esta característica cobra peso en las novelas policiales que suceden a la tetralogía, donde conectará, como en *Paisaje de otoño*, pero a un nivel

más abarcador, lo foráneo con lo nacional. En sus novelas policiales posteriores a *Las cuatro estaciones* su detective cobra también una dimensión diferente:

[...] ha dejado de ser un policía socarrón y se ha convertido en un culto vendedor de libros y en aspirante a escritor refinado cuyo punto de mira se ha elevado de lo marginal habanero hasta los confines de la literatura universal, libre, y la música que traspasa cualquier tipo de frontera. (1315)

Esta nueva dimensión de Mario Conde lo convierte en un personaje más universal y más en correspondencia con las tendencias del neopolicial, pues como bien señala Vilches (2006), “Esta fuerte filiación literaria lo hermana con otros personajes del neopolicial, como Heredia, el detective de la serie de Ramón Díaz Eterovic, que es también un gran lector y amigo de las citas literarias (73).

No obstante su perspectiva universal, su policial mantiene una fuerte conexión cultural con lo cubano y conserva el desaliento y la crítica, presentes desde su primera novela policiaca, cuestión que consigue gracias a su decisión de vivir y escribir en la isla, porque solo sufriendo los mismos problemas que los demás cubanos, y compartiendo su dura realidad, cree tener el derecho de ejercer su crítica y expresar su desencanto (Padura en Epple: 1995: 66).

6.2. LA INVESTIGACIÓN COMO LEITMOTIV

El periodismo ha jugado un papel muy importante en la vida de Leonardo Padura, no solo fue proporcionando las herramientas del futuro escritor, sino las del investigador acucioso, capaz de sumergirse en la historia en busca de los argumentos con que pudiera interpretar el presente. Su afán de investigación histórica y literaria avivado por la labor periodística lo conducen a retomar en su obra lo mejor de la tradición literaria cubana, así como lo mejor de la literatura policial hispana. Por otro lado, el periodismo le permite crear los nexos entre la narración y el contexto del lector, donde la realidad creada no se deslinda de la propia realidad del lector, quien se identifica plenamente con la trama, y en especial con el protagonista o los protagonistas de las historias. En la narrativa de Padura, los personajes no son más creíbles, sino más contemporáneos, más humanos en cuanto a sus contradicciones, miedos y desesperanza, se parecen más a la gente y menos a los conceptos que el Estado enarbolaba sobre el hombre nuevo en la nueva sociedad.

En el prólogo a *Un hombre en una isla*, de 2012, Lucia López Coll, sostiene que:

Trabajar todos los días y casi sin descanso es una de las obsesiones de Padura, gracias a la cual su obra parece crecer exponencialmente, definida por una búsqueda expresiva que sobrepasa las incómodas fronteras de los géneros y se mueve con fortuna de la narrativa al periodismo o al ensayo, como si el autor fuera capaz de tocar tres pianos a la vez sin equivocar el ritmo. (Padura: 2012a: 5)

Tal definición nos permite una aproximación al escritor cubano que en los últimos años ha marcado las pautas dentro de la narrativa policial cubana e iberoamericana: Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955). Se graduó como Licenciado en Filología por la Universidad de La Habana en 1980 y fue ubicado a cumplir su servicio social en la revista cultural *El Caimán Barbudo*, de donde pasa en 1984 al periódico *Juventud Rebelde*, traslado que suponía ser punitivo pero que resultó favorable y que él resume con cierta ironía:

Respecto a la relación de mi generación con el quinquenio gris la cosa es distinta: unos lo sufrieron directamente; otros, como yo, empezamos cuando el ambiente daba un giro favorable, pero aun así tuvimos que aguantar nuestros palos en el lomo por escribir cuentos de jóvenes que se suicidaban (algo impensable en el socialismo), por ser intimistas (o sea, escapistas), por describir conflictos y no dar soluciones (como si los escritores pudiéramos ser magos), o por tener algo tan necesario como «problemas ideológicos», lo cual te podía costar desde la censura hasta que te botaran del trabajo, como a mí, que me expulsaron de *El Caimán Barbudo* en 1983 precisamente por tener ese tipo de problemas (gracias a Dios, si es que existe: como ves, ahí también tengo problemas). Por lo demás, como todo se suele hacer a la cubana, me sacaron del *Caimán*, donde me leían 40 o 50 mil personas, y me enviaron a *Juventud Rebelde* donde me podía leer un millón de compatriotas. (Padura en Michelena: 2014: 95-96)

Aun con el paso de los años y los cosméticos cambios en la política cultural del país, resulta imposible olvidar el periodo gris, debido a la manera en que fueron llevadas las aniquilaciones en vida de numerosos intelectuales. Ese miedo entronizado en el mundo cultural todavía hoy no ha sido evacuado del todo. Para Padura, ese fue un tiempo en que los poderosos veían a los intelectuales como él, como a hormigas a las que podían fácilmente aplastar. Y usando la misma analogía advierte que, a esas hormigas de entonces les es, actualmente, muy difícil olvidar el miedo a que eran sometidas (Padura: 2012a: 216).

Después de su estancia fructífera en el llamado periódico de la juventud cubana se estrena como jefe de redacción de la revista cultural más importante del país *La Gaceta de Cuba*, en la cual permanece desde 1989 hasta 1994, año este en que, en busca de independencia literaria, solicita la baja voluntariamente, desvinculándose del periodismo oficialista, y en ese mismo año de su renuncia se involucra en la agencia Inter Press Service (IPS) en La Habana, la que le ofrece la coordinación-edición de *Cultura y Sociedad*, publicación esta que “extendía una mirada sobre Cuba en campos diversos: arte, literatura, historia, religión, deporte y sociedad” (Michelena: 2014: 74), y en la cual “[...] se podía hacer un periodismo distinto al que practicaban —practican— los órganos oficiales; un periodismo de opinión objetivo sobre la realidad nacional” (74); aunque, hasta ese entonces su periodismo no había dejado de ser consecuente con los principios que le distinguen y que había mantenido desde *El Caimán Barbudo*.

Por ese tiempo se convierte en uno de los iniciadores del periodismo literario en Cuba, etapa que analiza y expone para una mejor comprensión del hecho periodístico de entonces, y que considera de entrañables consecuencias posteriores para la literatura cubana y la propia. Pues según él, el periodismo cubano de los años ochenta:

[...] fundó sus búsquedas y realizó sus concreciones a partir de una apropiación creativa y artística del lenguaje y las estructuras. El uso de una adjetivación hiperbólica y por momentos barroquizante apoyó, muchas veces, un crecimiento de los períodos gramaticales; se practicó una descripción detallada más propia de la narrativa que del periodismo tradicional; se introdujeron diálogos no necesariamente informativos en crónicas y reportajes; y se movieron las estructuras, puestas en función no de los conceptos del buen hacer periodístico, sino de la construcción dramática del relato, a la cual se le ofreció la misma categoría de que disfruta en la narrativa. De tal modo, los reportajes podían ser leídos como cuentos, las entrevistas parecían diálogos, la psicología de las personas se recibía como si fuesen personajes de ficción y las tramas se cargaban de dramatismo, incluso de *suspense*. (Padura: 2012a:175)

Su labor como periodista ha sido recogida en libros como *Estrellas del béisbol. El alma en el terreno* (1989) que contiene diálogos con jugadores de las primeras series nacionales de béisbol después de 1959; *El viaje más largo* (1994) colección de reportajes aparecidos en *Juventud Rebelde* donde se involucra, juzga, indaga sobre la realidad y expone desde una mirada crítica y desprejuiciada haciendo evidente su punto de vista; *Los rostros de la salsa* (1997), conformado con entrevistas a famosos músicos caribeños, y que al leerlas se constata todo el estudio previo referente al fenómeno sociocultural presente en la zona caribeña que condiciona el surgimiento de la salsa; las recopilaciones de crónicas *Entre dos siglos* (2005); *La memoria y el olvido* (2011) resultado de su colaboración con la revista *Cultura y Sociedad* de la corresponsalía cubana de la agencia de prensa IPS y con el servicio mundial de columnistas de esa agencia.

Toda esta época periodística tuvo en Padura suma importancia en su desarrollo como narrador, y en más de una ocasión la ha calificado como una etapa afortunada de su carrera. En una entrevista a Jorge Luis Rodríguez Reyes (2017), confiesa que:

Realmente donde yo me hago periodista es en *JR*, entre los años 1983 y 1989 casi todo el tiempo estuve formando parte del equipo especial que trabajaba para las ediciones dominicales del periódico. Y puedo jurar ante lo que sea que fue un momento en el que escribí de lo que quise, como quise, con el tiempo que necesité para hacerlo: o sea, con gran libertad. Para poder hacer efectiva esa libertad, me moví hacia ciertos temas, personajes, historias del pasado y la cultura y realicé un periodismo de investigación que comencé [...] a escribirlo como si fuera literatura, a mezclar sin restricciones realidad con ficción y lenguaje literario. (123)

En toda su novelística posterior, policial y no policial, se hace evidente esta labor de investigación que comenzará con el periodismo que por esos años cambiaría en Cuba gracias a su labor y a la labor de sus compañeros de *Juventud Rebelde*. Es el periodismo el que va convirtiéndolo paulatinamente en el escritor de ficción que llegará a ser más tarde. Sobre ello Padura nos dice en la misma entrevista:

[...] cambiamos el periodismo que se hacía en Cuba, creamos el periodismo literario cubano, demostramos que se podía escribir de otra manera, [...]. En esos seis años, mientras hacía periodismo, sin yo saberlo, me estaba convirtiendo en un escritor profesional. Quien lea *Fiebre de caballos* y luego lea *El cazador y Pasado perfecto*, escritas en 1990, justo al dejar el periódico, podrá comprobar las dimensiones del salto profesional que di en esos años. Y fue gracias al periodismo [...]. (2017: 123-124)

Su oficio de periodista le prepara “[...] en el ámbito de la literatura de ficción, pero también de la crítica y el ensayo” (Cervera: 2016: 36). Hablando del Padura ensayista, Cervera Salinas

(2016) nos previene de la importancia de estudiar “[...] su compleja personalidad como pensador y artífice de indagaciones reflexivas en el territorio del ensayo. Del ensayo como forma y del ensayo como vehículo de reivindicación de perspectivas, pareceres, opiniones y puntos de vista” (30). Su labor como ensayista donde, según Cervera, Leonardo Padura Fuentes exhibe su dimensión más global y universal (34), encuentra sus mejores ejemplares en los libros *Con la espada y la pluma. (Comentarios al Inca Garcilaso)* (1984), profunda investigación realizada para su tesis de grado. *Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra* (1989), *Lo real maravilloso: creación y realidad* (1989). El minucioso y categórico *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (1994), *Modernidad, postmodernidad y novela policial* (2000), *José María Heredia, la patria y la vida* (2003), *Un hombre en una isla* (2012), que constituye una recopilación de ensayos, artículos y obsesiones, publicados inicialmente por una editorial de las llamadas del interior del país, y *Yo quisiera ser Paul Auster*, publicado en 2015 por la editorial Verbum, más numerosos estudios sobre la novela policial y el cuento cubano contemporáneo.

Toda la obra anterior surge a la par que su obra narrativa, como complemento de esta. Es justamente con su narrativa que ha alcanzado su mayor relieve nacional e internacional. Desde *Fiebre de caballos* (1988), su primera novela, el lector habitual pudo vislumbrar al gran escritor todavía en ciernes que removería los cimientos deficientes de la novela policial cubana con su tetralogía *Las cuatro estaciones*. Aunque esta primera novela, *Fiebre de caballos*:

[...] pasó desapercibida porque, realmente, cuando comenzó a construir ese mundo relativo de las escenas policíacas [...] es el momento en el que adquiere un largo reconocimiento que no viene de golpe, sino que se va gestando poco a poco en la década de los noventa. (Esteban: 2018: 98).

En la primera novela de la saga —*Pasado perfecto* (1991)— da a conocer al teniente investigador Mario Conde, “el policía más nostálgico, tierno, inteligente (y machista) de la literatura cubana” (Padura: 2014: 11). A *Pasado perfecto*, le siguen *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998), que cierra el capítulo creativo del siglo XX.

Para Sánchez y Martín (2014) “Su interpretación de la novela como periodismo capaz de retratar las sociedades contemporáneas y denunciar las principales lacras que la afectan está presente en toda su obra” (181). Tanto en la de finales del siglo XX como en la del nuevo milenio en el que continúa de la mano de Mario Conde y publica, en 2001, *Adiós Hemingway* y el relato “La cola de la serpiente”. En 2005 *La neblina del ayer, Herejes*, en 2013 y, por último, en 2018, *La transparencia del tiempo*. Entre estas novelas policíacas salen de imprenta las novelas de corte

histórico: *La novela de mi vida* (2001), “una apasionada y profunda exploración sobre la «cubanidad» que atraviesa doscientos años de nuestra historia repitiéndose esas preguntas y acariciando algunas posibles respuestas.” (López en Padura: 2012a: 6), *El hombre que amaba a los perros* en 2009 y *Como polvo en el viento*, en 2020.

El hombre que amaba a los perros es una novela inquietante —sobre todo para el cubano común a quien se le escamotearon tantas verdades— nacida a partir del silencio que alrededor de la figura de Trotski mantuvo y mantiene el gobierno cubano, y que Padura se propuso develar incitado por su manía de investigar.

El interés de Padura por Trotski nació del misterio que envolvía a su figura. Excluido por decreto del canon marxista, su nombre fue considerado por décadas anatema en la Unión Soviética, y por extensión en sus satélites del campo socialista. En Cuba, si alguna vez aparecía Trotski mencionado en alguna publicación o libro, su mención venía siempre acompañada de epítetos como traidor, renegado, falso profeta. La llegada de la perestroika a la URSS conllevó una revisión de la historia, manifiesta en las distintas publicaciones que llegaban entonces a la isla. Fue así como comenzó a emerger de las sombras quien en su momento fuese la mano derecha de Lenin y el más famoso personaje de la revolución rusa. Pronto el gobierno cubano suspendió la entrada de estas publicaciones, y no fue hasta su viaje a México en 1989 que Padura logró poner en perspectiva (redondear) la significación histórica del celeberrimo ruso. En México visitó la casa de Trotski y fue precisamente allí (donde en agosto de 1940 un hachazo a traición coronó los esfuerzos de Stalin) que, conmocionado por la experiencia, el cubano se preguntó si crímenes de semejante magnitud y crudeza tenían algo que ver con la lucha por una sociedad mejor. Fue el principio de una obsesión que quince años después lo llevó a iniciar la investigación que le permitió escribir una novela centrada en las perversiones de la gran utopía del pasado siglo.

Esta obsesión y otras, surgidas a lo largo de los años rigen la búsqueda literaria y artística de Padura y lo hacen moverse dentro del ensayo o sus reflexiones periodísticas, y hurgar en el pasado y sus implicaciones o conexiones con el presente a través de sus crónicas y novelas históricas, en busca de una posible respuesta que lo satisfaga. Padura parece tener la creación literaria como exorcismo, una liberación, y es innegable que tanto el periodismo, como el ensayo o la narrativa son resultados que se concatenan haciendo del todo un monolito. Dentro de su narrativa “Lo detectivesco vendría a ser una conformación particular lo investigativo. La apelación

a tal recurso confiere al autor oportunas posibilidades y herramientas para adentrarse en los pliegues más tenebrosos de la vida” (García: 2021: 100).

Todas sus obras desde el periodismo a la ficción están conectadas por un mismo propósito y un mismo método creativo: la investigación, que además de ser su pasión, es la que provee de connotación a sus escritos. Porque como destaca García (2021), “[...] lo investigativo no es solamente una actitud impulsada por la necesidad de encontrar material para los propósitos creativos del autor. Deviene además procedimiento para la estructuración de sus piezas narrativas” (101). Según declara el propio Padura, sus novelas no policiales son probablemente las más policiales, porque en ellas utiliza los recursos de la novela policial, especialmente la investigación y la estructura (Esteban: 2018: 113). En todas sus novelas, desde *Las cuatro estaciones* hasta *Como polvo en el viento*, crea ese entramado enigmático, ese andamiaje investigativo que le permite convertir la realidad en ficción y la ficción en realidad. “En tal sentido, la ficción es un instrumento para para liar detalles, para completar lo desconocido y para dar coherencia a un mundo arduo y muchas veces caótico” (García: 2021: 97). En su obra, “[...] la ficción se ajusta a completar y anudar firmemente lo real” (103).

Los premios afianzan su prestigio como intelectual y le permiten cierta libertad en la Cuba de las cautelas. Con *La novela de mi vida* Padura obtuvo importantes reconocimientos: Premio Casa de Teatro, República Dominicana (2001), Premio de la Crítica en Cuba (2002) y el Puerta de Espejos.

El hombre que amaba los perros le permitió obtener el Premio Nacional de Literatura de Cuba (2012) y el Premio Roger Caillois de Francia, galardón entregado por vez primera a un autor cubano. En Italia, el V Premio letterario Francesco Gelmi di Caporiaco (2010) a la mejor novela de investigación histórica; en Grecia, el Premio Atenas (2011) a la mejor novela extranjera.

A raíz del Premio Roger Caillois la prensa cubana y hasta las mismas instituciones culturales en las que se incluye a la UNEAC, guardaron silencio por lo que, al ser entrevistado en 2012 por Jorge Luis Rodríguez Reyes, para la revista *Umbral* de Villa Clara, Padura declara abiertamente:

[...] me intrigan coyunturas como el hecho de que yo haya obtenido el Premio Roger Caillois, que haya sido el primer cubano en obtenerlo (antes lo habían obtenido Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Bioy Casares, autores de ese nivel) y que en Cuba haya pasado casi inadvertido. ¿Por mezquindad intelectual o por una actitud programada? No lo sé, pero en cualquier caso es lamentable, no por

mí, que tengo el premio, sino por la misma literatura cubana, a la que también le pertenece el honor. (Padura en Rodríguez: 2017: 129)

Por las novelas del teniente investigador Mario Conde ha recibido, entre otros, en tres ocasiones, el premio de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos, Dashiell Hammett a la mejor novela policial del año (1997, 1998, 2005); tres veces el Premio de la Crítica en Cuba; en 2005 los premios Café Gijón, en España; Las Islas, en Francia, y Premio Brigada 21, en España, y en 2009 le fue concedido, por el conjunto de su obra, el importante reconocimiento Raymond Chandler Award, como maestro renovador del género policial.

En el año 2015 Padura recibe el galardón más importante en su carrera literaria hasta el momento, el Premio Princesa de Asturias de las Letras, dado en distinción a toda su extensa y variada obra en la que “destaca un recurso que caracteriza su voluntad literaria: el interés por escuchar las voces populares y las historias perdidas de los otros.” (Fundación Princesa de Asturias, 2015).

Padura también explora el mundo del cine en el que se adentra “[...] al mismo tiempo que en el del periodismo y en el de la ficción, aunque el periodismo fue su primera ocupación laboral, que poco a poco tuvo continuación en el resto de las posibilidades comunicativas artísticas” (Esteban: 2018: 120). Como guionista ha participado en los documentales *Esta es mi alma*, *El viaje más largo*, ambos de 1988, *Una historia de amor* (1990) y *Yo soy del son a la salsa* (1996), dirigidos por Rigoberto López. Con *El viaje más largo* obtuvo el Premio Coral en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Este documental tiene como base una investigación sobre la inmigración china a Cuba. De igual modo, *Una historia de amor* parte de un reportaje anterior publicado en *Juventud Rebelde* y relacionado con la inmigración de los catalanes a Cuba (122). Por su parte, *Yo soy del son a la salsa*, “[...] también respond[e] a una investigación periodística de la que en 1997 nació el libro *Los rostros de la salsa*, una indagación sobre los orígenes del baile cubano más popular en todo el mundo [...]” (123). Como es posible notar, sus aportaciones al cine también están permeadas de la influencia que en su labor creativa tiene el periodismo de investigación. Por otro lado “No hay que olvidar que muchos de los escritores clásicos de la novela negra americana –Dashiell Hammett, Raymond Chandler o James M. Cain, por ejemplo– contribuyeron también en su faceta de guionistas a crear grandes títulos filmicos” (Sánchez y Martín: 2011: 12).

Más adelante coescribe con Daniel Chavarría el guion del filme italiano *Malabana* (2001), dirigido por Guido Giansoldati, y dos de los guiones de *Siete días en La Habana* (España-Francia, 2012) con Lucía López Coll, una película dividida en siete historias diferentes sobre la vida en la Cuba actual. Luego escribe el guion de *Regreso a Ítaca* (2014), una producción francesa ganadora del Premio de los Días en el Festival internacional de Venecia y el Gran premio del Festival de Biarritz. *Cuatro estaciones en La Habana*, dirigida por el español Félix Viscarret, es la más reciente de sus incursiones cinematográficas y, en opinión de Ángel Esteban, “[...] el trabajo más sobresaliente entre el cine y la literatura que ha llevado a cabo el de Mantilla” (138). Además de una de las más populares, por haber sido estrenada en 2016 por Netflix, sitio que como sabemos opera a nivel mundial, y que es uno de las más poderosos dentro del mercado de distribución de medios audiovisuales.

Ya sea que hablemos de sus ensayos, o de su narrativa histórica o policial, o de los documentales basados en investigaciones periodísticas, o de los filmes que tienen un origen literario, como *Regreso a Ítaca* en *La novela de mi vida* o *Cuatro estaciones en La Habana*, en su tetralogía de nombre similar, es de notar, como bien apunta Ángel Esteban (2018) que:

[...] en Padura una obra es continuación o metonimia de la otra. El contenido no cambia solo evolucionan los formatos, los géneros, porque personajes y tipos de discursos coinciden en una sola obsesión: descubrir el mundo que rodea a los protagonistas en lo que fue, lo que es, y lo que nunca llegó a ser, con la conciencia de dar fe de lo vivido y de lo perdido. (121)

También se hace indudable que el periodismo ha contribuido a la calidad literaria y estética de su narrativa al reflejar una realidad áspera que fue extrayendo del contexto en el que viven los cubanos su cotidianidad y que, si bien se aleja del periodismo chato que se cultiva en la prensa cubana, no deja de asumir la labor que corresponde al verdadero objetivo que se ha trazado, reflejar la realidad de la isla. Amargos, trasgresores, acuciosos e incluso demasiado incisivos se tornan sus cuentos, sus guiones y novelas, juntándose en un todo el periodista y el narrador realista. Porque como bien señala el propio Padura:

La literatura nunca puede sustituir al periodismo, la sociología, al análisis histórico, pero a la vez se nutre de todas esas disciplinas y manifestaciones. En el caso cubano el valor testimonial, de crónica, que tiene la literatura narrativa es tal vez mayor debido a que la prensa cubana adolece de verdadera capacidad de reflejar las interioridades de la realidad pues su función social ha sido politizada al extremo de que funciona apenas como parte de la propaganda oficial. (Padura en Uxó: 2006: 33)

Los ojos del periodista y el trabajo en los distintos órganos a los que estuvo vinculado lo fueron moldeando como el escritor que se muestra: desnudo de compromisos políticos, distante del silencio cómplice de otros colegas de la prensa y la creación artística.

Podríamos decir que el periodismo inculca en Padura la necesidad de reflejar la realidad de su contexto, sin el factor pedagógico, moral o aleccionador que privilegiaba el realismo decimonónico. Es así como se separa de este, sin que ello implique, por supuesto, una ruptura con la tradición anterior. Se trata solo de una transformación, de nuevos modos de representar lo real, acordes con nuevos modos de percibir lo real. Esta transformación hace “[...] que se recupere la temática social clásicamente realista, sin caer en el didactismo que le quitaba a la mirada naturalista su potencialidad política” (Horne: 2011: 15-16).

Su capacidad de captar la realidad y travestirla en obra literaria, eludiendo el elemento aleccionador y moralizante, lo ha convertido en un escritor admirado y respetado por los lectores; no así entre los decisores de la cultura y los politólogos que ven fantasmas y otras intenciones en su obra narrativa, y en especial en el comportamiento de su investigador Mario Conde.

6.3. MARIO CONDE: LOS OJOS Y LA VOZ DE PADURA

Según Wilkinson (2000), una de las razones que hacen del policial revolucionario una narrativa inconvincente es su falta de ingredientes vitales, especialmente en la figura del detective o del héroe de escasa interioridad. Esto incluso plantea la duda de si los textos del policial revolucionario deberían ser considerados novelas en el sentido estricto o si, por el contrario, deberá tenerse en cuenta la tesis de Lukács acorde a la cual los héroes que carecen de interioridad son propios de la épica y no de la novela (174).

Luego de las décadas de los setenta y ochenta, del pasado siglo, signadas, la primera, por la parametración y el silenciamiento de los intelectuales de vanguardia, y la segunda, por la timidez de las voces que intentaban ocupar los espacios usurpados por el Estado y que lograron, mediante una obra que pretendía oponerse a la anterior, pequeñas afloraciones independientes capaces de polemizar con la ideología impuesta, aparecen las novelas de Padura y con ellas su investigador Mario Conde —un héroe con ingrediente vital. Esto responde, en primer término, al desplazamiento de la narrativa de los noventa hacia tópicos nunca antes asumidos en la llamada literatura revolucionaria.

Desde 1989, los jóvenes escritores de entonces, formados dentro de la Revolución, comienzan a abrir diminutos espacios que, unido a cierta permisividad por parte de las autoridades de la cultura, producen una literatura de base auténticamente realista que busca mostrar los problemas más acuciantes de la sociedad cubana, poniendo su mirada en las fisuras del proyecto social y político. Es una literatura que, por primera vez, abre una disyuntiva: expresar la realidad y describir los acontecimientos tal y como se viven, o adular a la Revolución, como hasta entonces, seguir los criterios del partido gobernante y continuar silenciando las verdades o contándolas a medias. Los nuevos intelectuales optan por la primera opción y “[...] deciden comenzar a contar la nueva historia de la revolución cubana” (Aparicio y Esteban: 2014: 84). A partir de 1989 [...] “la literatura se hizo cada vez más rica y abundante en matices sociales y económicos” (84). Proliferan algunos temas que ya habían sido tratados en la literatura de los ochenta, pero ahora se plantean con mayor acritud. “Ahora los escritores observan con detenimiento el presente y lo describen con la misma crudeza con la que transcurren sus vidas. La historia que cuentan es la supervivencia del día a día, porque es esta su máxima preocupación” (86). Se hacen recurrentes en la narrativa de la década de los noventa, los temas sobre las jineteras, el contrabando de mercancías, la libreta de abastecimiento, entre otros. El sexo y el lenguaje vulgar ganan

preeminencia. “[...] la narrativa adquiere un matiz mucho más áspero, volcándose en el tratamiento de los placeres eróticos, la libido, el sexo, o cualquier otro placer que pudiera aminorar la desesperanza que se había apoderado de los ciudadanos de Cuba [...]” (87) dada la crisis económica y social en que se sumergiera la isla a partir de 1989, con la caída del bloque socialista de Europa del Este. Existe también en la literatura de esta época “La tendencia a mirar hacia el pasado en busca de referentes que hagan del presente, discontinuo y anárquico, un tiempo habitable” (Casamayor-Cisneros: 2013: 118).

La narrativa de esa década es escrita y protagonizada por la generación que Padura denomina escondida o de mandados a la que él y sus personajes pertenece. Escondida, “[...] por su falta de rostro público y de capacidad para decidir sus opiniones de vida y de futuro en una sociedad que estuvo férreamente reglamentada [...]” (Padura: 2016: 225) o de mandados, porque le mandaron en la casa, la escuela, el trabajo y a nadie se le ocurrió preguntarles lo que querían hacer (Padura: 2014b: 23). Una generación que vivió la frustración de todas sus esperanzas y sus sueños a partir de 1989 cuando la isla se sumió en una de sus mayores crisis económicas que dio lugar al llamado Periodo Especial.

Para este nuevo autor de la década de los noventa del pasado siglo, por los acontecimientos nacionales e internacionales que tienen lugar en ese tiempo, el mito de perfección en que se había convertido la Revolución y que era, hasta unos años antes, tema literario, ha perdido credibilidad, por tanto, interés; aunque en términos de argumento y modo de creación, muchos autores de esta época no quedaron exentos de caer en el contradiscurso y gastarse en una nueva fórmula. Sobre esta etapa Padura (2012a) discurre apuntando que:

Si el bajísimo, casi asfixiante techo de permisibilidad de la política cultural de los años 1970 fue empujado en 1980, lo más importante es que ya en la década de 1990 se produce un quiebre significativo que fue asimilado de manera inteligente por las instancias políticas y culturales del país. Desde la literatura, por primera vez, se producen reflexiones pospuestas, se abordan realidades punzantes y agónicas de una sociedad (también de su pasado inmediato), mientras afloran personajes, asuntos, temas y conflictos de la realidad llevados a la literatura, que habían sido considerados tabú por muchos años. Como cualquier reacción, ésta corrió el riesgo del exceso y la narrativa cubana antes desbordada de luchadores, milicianos, obreros abnegados y campesinos felices, se superpobló de prostitutas (jineteras), emigrantes (balseros), corruptos, drogadictos, homosexuales, marginales de toda especie y desencantados de las más diversas categorías. (43)

Reiteramos que en lo político esta narrativa coincide con la paulatina desintegración del llamado campo socialista, donde destaca por su simbología internacional la caída del Muro de

Berlín, y en el plano nacional el proceso judicial contra altos funcionarios y militares de la FAR y el MININT, que devela las oscuras interioridades de los órganos que, hasta ese entonces y salvo por la prensa internacional, eran catalogados de incorruptibles. De esa manera confluyen, como en todo momento definitorio, los elementos necesarios para el surgimiento de un tipo nuevo de literatura y de personaje.

En 1990, Padura escribe *Pasado perfecto* y con ella da vida a su policía Mario Conde, con quien alcanza un grado de empatía que le llevará a prolongarlo en otras tres novelas más, escritas en la última década del pasado siglo, conformando la tetralogía *Las cuatro estaciones*, cuya redacción terminará en 1997 con *Paisaje de otoño*, y en otras cinco historias escritas en el presente siglo. Hasta esa fecha, no había recuento en la literatura cubana de un investigador de las características de Mario Conde, que además se repitiera como personaje dando lugar a la serie que lleva su nombre. De este modo:

Mario Conde es el primer investigador de la narrativa policial en Cuba, y en esto Padura sigue la línea de los clásicos y los duros. Antes de Padura ningún escritor [cubano] se había propuesto una serie en la cual se repitieran los personajes principales, sus costumbres, sus conflictos. (Rosell: 2000: 452)

Padura da vida a un policía de finales del siglo XX en la Cuba revolucionaria, en cuyo árbol genealógico literario aparecen Marlowe y Carvalho. En tanto personaje literario, el Conde se vale de cuantas licencias y prerrogativas le permita la realidad literaria, para investigar los casos, siempre desde el plano de lo creíble y lógico en una realidad tan atípica como lo es la cubana, y que Padura intenta captar en todas sus aristas. Se puede afirmar que Conde es un personaje necesario y excepcional. Es necesario porque es el policía que espera la sociedad cubana para develar los entramados que sostienen al poder estatal que sustenta su pervivencia en la corrupción, las prebendas y el tráfico de influencias; males que lastran la sociedad contemporánea global y que son silenciados dentro de la Revolución. Por otro lado, no es un policía como los policías cubanos, es un policía excepcional. La excepcionalidad de Mario Conde constituye un imperativo literario porque en la literatura policiaca el lector se coloca al lado del detective, cuestión esta que no hubiera tenido lugar en el caso de que Conde exhibiera solo las características y la lógica de un policía cubano. Tengamos en cuenta que en la novela policial

[...] el privilegio del detective es ver de forma distinta. Es por ello por lo que la mirada del detective es fundamental en el género policiaco, ya que dará la coherencia y el significado necesarios a los

distintos signos que aparecen repartidos en el discurso para dar sentido a la historia y conducirlo a la elucidación de los interrogantes planteados. (Martín: 2005: párr. 23)

Así, Mario Conde más que un policía cubano, resulta un policía necesario y a su vez excepcional, en un sistema que no da márgenes a la improvisación dentro del cuerpo de investigadores y que se exhibe y se propone al mundo como incorruptible e impoluto, que actúa como un todo monolítico, y cuyo éxito reside en su supuesta colectividad. Pero desde sus inicios, en la novela policiaca “[...] la excepcionalidad con que se perfila la figura del detective evidencia la necesidad de no encuadrarlo dentro de un servicio público, ni en una organización, que, como todas, limita la posibilidad de actuación de cualquiera de sus miembros” (Martín: 2005: párr. 18). Mario Conde pertenece al cuerpo de la policía cubana, es un profesional, no un aficionado como la mayoría de los detectives que le preceden en la literatura policiaca de Europa y América, pero, aun así, dentro de la realidad cubana Conde constituye una singularidad porque incluso perteneciendo al cuerpo policial, un investigador con estas características es imposible oficialmente dentro del régimen político que imperaba en Cuba en los años noventa del pasado siglo. “Es un policía completamente atípico tanto en la realidad como en la anterior literatura policial cubana, pero literalmente verosímil que es lo importante” (Michelena: 2006: 45).

Un investigador que se conduzca con ética y a la vez investigue desde la razón — característica del investigador clásico— y no desde la ideología, es una utopía dentro de una realidad que juzga primero su incondicionalidad al régimen y da licencias o permite ciertas libertades solo a los altos funcionarios y miembros del partido gobernante, en pos de su sostenibilidad. Si en el mundo libre es común que la policía defienda la ley con independencia del partido político en el poder, esto no significa que Cuba se inserte en ese proceder, por lo que, desde este ángulo, la figura de Mario Conde responde a la necesidad de despolitizar al investigador cubano y ponerlo a indagar en la verdad de los hechos desde la razón humana. Según apunta Leonardo Padura, esta característica de Mario Conde está relacionada con el hecho de que él se ha propuesto escribir con pasión a los márgenes de cualquier participación política y desechando la rabia. Porque para él la participación política y la rabia son dos componentes poco literarios (Padura en Uxó: 2006: 27). En cambio, la pasión “[...] está relacionada con diversos sentimientos, como el amor, o con circunstancias, como el sufrimiento” (27). Es por eso también que, a su juicio, “[...] Conde actúa más con pasión que con inteligencia, más con amor o dolor que con métodos

de investigación policial científica, y sus recursos son las premoniciones, los presentimientos, los chispazos de clarividencia, reacciones todas muy pasionales” (27).

Como resultado, uno de los logros de Mario Conde es que, a pesar de sus métodos poco ortodoxos, en una Cuba dogmatizada y cerrada a las improvisaciones, demuestra que la criminalística no se basa en la ideología, sí en la ciencia, y dentro de ciertos límites humanos en la intuición. Esta capacidad lo sitúa, como personaje, a la par de los que viven dentro de la mejor literatura policial escrita en el mundo y en la cual existen investigadores católicos, agnósticos, indiferentes, alcohólicos, promiscuos, homosexuales, pendencieros, exconvictos, cuya credibilidad se asienta sobre la capacidad para descubrir al delincuente y ponerlo en manos de la ley, y no en un compromiso con el régimen donde se desenvuelven. Además, Conde observa, interpreta y muestra los hechos dentro del contexto develando una realidad escamoteada —desde la desmoralización de los altos dirigentes hasta la depauperación de la ciudad como escenario— por el discurso oficial y la prensa nacional cubana, pero que es diariamente asimilada o reprobada por el ciudadano común.

En opinión de José Antonio Michelena (2006), Mario Conde es el “primer gran personaje creado por la literatura cubana” (45), pues no constituye un arquetipo a pesar de que se nutra de los grandes personajes de la literatura policial y de las peculiaridades que le son dadas por la tradición de este género (45). Para Michelena, Padura combina acertadamente los elementos característicos de la novela policial con aquellos “[...] que le confieren una identidad de indudable cubanía (lenguaje, gustos, comportamientos, sistema de valores) al tiempo que muestra su incanjeable pertenencia a una generación [...]” (45). Toda esta amalgama de características bien conjugadas, han legitimado su continuación. “La permanencia de este investigador en todo un ciclo de cuatro novelas primero y en otras tres⁴⁵ después, le asegura un sitio de privilegio en la memoria de los lectores” (45-46).

Un aspecto que garantiza la credibilidad de Mario Conde, le viene oficialmente forzado. En el caso cubano, resulta de igual modo imposible delinear un investigador-héroe dentro de la institución policiaca y hacerlo creíble, porque, como ya se ha visto, en la literatura policial cubana no existen los héroes solitarios. Los delitos son resueltos por un colectivo de policías, que además

⁴⁵ A la fecha, son ya cinco los libros escritos por Padura dentro de la serie Mario Conde después de las cuatro novelas que integran la tetralogía *Las cuatro estaciones*. En orden de publicación estos son: *Adiós Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005), *La cola de la serpiente* (2011), *Herejes* (2013) y *La transparencia del tiempo* (2018).

es ayudado por los órganos de la Revolución. Por lo que crear un héroe no fue la intención de Padura desde un principio, sino, por el contrario, crear un antihéroe, y un antipolicía, como claramente asegura su creador. Mario Conde sería “una especie de antipolicía, de policía literario, verosímil solo dentro de los márgenes de la ficción narrativa, impensable en la realidad policial «real» cubana.” (Padura: 2015: 214-215). En ese policía tan improbable como real, tiene inicio la verosimilitud de la novela policial de Padura.

La característica de antihéroe, además de asegurarle credibilidad a la figura ficcional de un detective cubano, permite que Padura salde la deuda que la novela policial cubana tenía con el desarrollo de la novela policial realista en el resto del mundo, especialmente con los más destacados de sus culturas, porque si en la novela problema “[...] nos encontramos que el detective es un ganador, un personaje extraño capaz de seducir y asombrar a las personas que le rodean con sus dotes intelectuales, con la evolución realista el detective pasará a ser un perdedor” (Martín: 2005: párr. 49). Y es esta condición de perdedor la que le acerca más al lector, que se siente identificado con el personaje que padece la misma crónica existencia que él. El lector se identifica con Mario Conde ya que este

[...] despierta una corriente de atracción y adhesión muy eficaz, porque su actitud ética es absolutamente compatible con la descripción pormenorizada del catálogo de sus defectos, miserias, errores y vergüenzas. Este detective no es un policía ejemplar y, en las últimas novelas de la serie, ni siquiera es un policía. Conde es de carne y hueso, vive en un país determinado, le rodean unas circunstancias sociales, históricas y personales concretas, quiere, ama, fracasa y odia, pronuncia constantemente malas palabras, tiene relaciones afectivas personales no siempre exitosas o duraderas, y en ocasiones los crímenes en los que investiga le terminan involucrando de modo directo o indirecto. (Aparicio y Esteban: 2016: 10)

Estas características lo humanizan, hacen de él el personaje que procuran las buenas novelas y al que hace referencia Wilkinson: un héroe con suficiente ingrediente vital y profunda interioridad. Conde como personaje “[...] obtiene una profundidad humana y existencial infinitamente mayor a la de los protagonistas de las novelas [policíacas cubanas] de los setenta y ochenta [...]” (Aparicio y Esteban: 2016: 21). Sus marcadas características humanas y su preocupación por el curso que toma la sociedad cubana, su indignación ante la corrupción y la impunidad, y sus modos de sobrevivencia en medio de una crisis económica que asola a toda la isla, le acercan al lector que comparte sus mismas preocupaciones y ansiedades. Esta familiaridad que el lector encuentra en el personaje de Mario Conde no se hallaba en los protagonistas de la novela policial revolucionaria, porque este protagonista “[...] era importante pero no atractivo

porque siempre daba con las soluciones a los problemas, era un espejo del sistema y no tenía defectos ni vida privada” (21). “Frente al carácter intachable immaculado, integrado y cooperativo definido por el arquetipo policiaco revolucionario, Conde, a pesar de su eficacia, resulta lo opuesto: solitario, neurótico, alcohólico y desaliñado” (Gómez de Tejeda: 2018: 315).

Al protagonista del policial revolucionario le falta humanidad, y por consiguiente credibilidad. Sus lectores no se identifican con él “[...] sencillamente porque ninguna persona se siente tentada a ponerse en el lugar de alguien que no comparte sus más elementales preocupaciones, emociones, defectos, etcétera” (Fernández citado en Wilkinson: 2000: 147). Esto es ratificado por el propio Leonardo Padura cuando dice que:

Quizás la mayor prueba de la humanidad de Mario Conde [...] ha sido la identificación de los lectores con un *hombre* como él, policía en una época, un desastre personal siempre. El grado más alto de esta humanidad del ente de ficción ha sido, sin embargo, su transmutación de personaje en persona, pues la identificación de muchos lectores con esa figura les hace verlo como una realidad (y no como una emanación de la realidad) con una vida real, amigos reales, amores reales y futuro posible. (Padura: 2015: 217)

Según Aparicio y Esteban (2016), la humanidad de Mario Conde, además de lo anteriormente mencionado, también le viene dada por su nostalgia del pasado. Un pasado al que su pensamiento le empuja en cada una de sus novelas como una época en que, con el esfuerzo del estudio y del trabajo, se podía gozar de algún bienestar y más que nada de la esperanza de un futuro mejor, que nunca llegó:

La nostalgia de Conde no es inocente, sino causada, fruto de la inconformidad con el presente en el que tanto él como sus amigos han perdido hasta los sueños. ¿Cómo no sentir nostalgia por un pasado, aunque ese pasado no haya sido algo real sino la creación virtual de un país imposible que se deshizo como tantas otras historias, discursos, retóricas, realidades que hemos vivido y sufrido? (Padura citado en Aparicio y Esteban: 2016: 22)

Sobre lo anterior Uxó (2021) agrega que dicha nostalgia “[...] ha de entenderse no como una visión distorsionada del pasado, sino como una reevaluación del presente, en tanto que futuro de ese pasado sobre el que otros ejercieron un control omnímodo” (133).

La nostalgia por el pasado que experimentan Conde y sus amigos, también constituye excepción en la nueva narrativa policial cubana que encabeza este personaje, porque en el policial revolucionario el pasado desaparece y solo se menciona para condenarle como el hacedor de todos los males y el responsable de los delitos que ha de perseguir y enfrentar el gobierno revolucionario.

Para Aparicio y Esteban (2016) esta narrativa —a la que ellos llaman inducida— a diferencia de la narrativa de los noventa:

[...] parte de un presente continuo que se dirige a un futuro como *step* del proceso utópico. Y en los años sesenta, esta ideología triunfalista se incrusta en el inconsciente colectivo de la población cubana. Por eso, la narrativa de los noventa, con Mario Conde a la cabeza como símbolo de un colectivo desubicado, reitera obsesivamente un sentimiento de desencanto y de vacío que es sinécdoque del estado emocional en que se encuentran aquellos que se han criado en la utopía y han presenciado, en los primeros momentos de la vida adulta, la destrucción de unas ilusiones, por mucho que las pautas sembradas en la construcción de una nueva literatura insistieran en el monolitismo de un presente siempre saludable e inalterable. (22)

Además de la nostalgia, al personaje le humanizan su pesimismo y su decepción. “Mario Conde es un ser desencantado y escéptico, ‘un recordador’, un personaje emblemático de toda una generación cubana” (Vilches: 2006: 72). Nostalgia y decepción se nutren una de la otra. Pero como hemos apuntado, la nostalgia está conectada con el pasado —aunque se nutra de la reevaluación del ahora—, y la decepción de Conde tiene su origen en el presente, porque:

Implícitamente se compara esta realidad pervertida o acomodaticia con la edad de las ilusiones de los personajes cercanos a Mario Conde, “la generación perdida” que pensó que una buena formación ideológica y la adhesión a los ideales revolucionarios iban a garantizar la pureza del sistema. La oposición entre ideales y realidad lleva a asumir el presente desde una actitud de nostalgia, desencanto y melancolía. La nostalgia como deseo de recuperar un tipo de ideales, el desencanto y la melancolía, como constatación psicológica [de] que esas aspiraciones ya han perdido su vigencia. (Vilches: 2006: 83)

Este recurso usado por Padura acerca a la nueva novela policial cubana a su homónima iberoamericana que, “En general, es una literatura que de algún modo refleja la desesperanza social y política del presente que vivimos donde están ocurriendo cosas que nos rebasan a todos como individuos” (Padura en Epple: 1995: 61). La psicología del presente, que dista de lo esperado y añorado pretéritamente, predomina en toda la serie policial creada por Padura e imprime una actitud en Mario Conde frente a la realidad. Una actitud de decepción. Su decepción está acentuada por su pesimismo y está vinculada con su profesión. Este detective ha comprendido que la resolución del enigma y la revelación del delincuente no constituyen la solución de los problemas “[...] ya que estos están por encima de los delitos individuales, de ahí que la satisfacción que experimenta un Holmes o un Poirot al resolver el caso, se convierta en desilusión y desencanto en el caso de Mario Conde” (Rosell: 2000: 453), porque en cada una de las novelas de la tetralogía, “[...] nos queda la impresión de que hay un crimen que no ha sido resuelto [y ese] es el del Estado

hacia el individuo” (450). En las novelas de Padura “[...] puede que las tramas novelescas terminen por resolverse, y que el culpable sea descubierto, pero el contexto que propicia –y provoca– la violencia en la sociedad jamás podrá solucionarse sin una transformación radical de las estructuras económicas y políticas” (Sánchez y Martín:2014: 174).

Esto último lo convierte también en un protagonista descreído y escéptico, además de en un individuo que está sujeto –atrapado– a una serie de circunstancias sobre las que medita ya que como personaje no se ubica del lado de los hombres o de la vida que se queda en la superficie, sino que profundiza y de ese modo se convierte en lo que Lacan designaría como un Ser que es siendo transitivo, una producción de la cadena de significantes. Ya no es el centro o el fundamento de todo sino que es un sujeto móvil y cambiante “[...] pero esa fluidez, en vez de afirmar al sujeto como dueño de sí mismo hace cada vez más volátil su vivencia subjetiva, provocando cierta desestabilización emocional e imposibilitando desarrollar un relato de identidad que organice su conducta” (Vásquez: 2015: 58), por tanto es un sujeto descentrado, “[...] que se experimenta como desfondado o sin fundamento, y en consecuencia se experimenta como remitido a otro, sea Dios (Kierkegaard), la sociedad (Marx) [...] la voluntad de poder (Nietzsche) [etc.]” (55). En el caso de Conde se experimenta remitido a la sociedad. Pero no existe ese otro, “[...] no existen lugares previstos para rearraigarnos como individuos [...]” (59). Los principios que regían la sociedad cubana que Conde había idealizado se han erosionado: “Así la erosión de las identidades colectivas [hace] cada vez más difícil la construcción de la identidad individual” (59), y de ahí su escepticismo y su decepción.

Según Pizarro (2019), la escritura será la vía que el personaje elija para paliar su decepción. La escritura es para ambos, autor y personaje, el único medio para expresar la verdad y la realidad, para desenmascarar un crimen mayor que, como bien señala Rosell, no ha sido resuelto. De este modo, “De la misma manera que la escritura desempeña un papel cuasi exorcizante para Leonardo Padura, en una vuelta metaficcional, la escritura es también para Mario Conde su método de limpieza de conciencia” (1223), su asidero y su satisfacción porque:

Si la función como investigador de la policía ayuda a Conde a sumergirse en sus propios conflictos, la función como escritor es la que, finalmente, le da el espacio para la solución del conflicto. Es solo a través de la escritura que Conde logra expresar y meditar acerca del destino de su generación. (Rosell: 2000: 445)

Aun así, aunque la escritura ayude a paliar su decepción, en cada una de las novelas de la tetralogía como bien destaca Pizarro (2019) “Conde se seguirá manifestando [...] como un personaje descreído y pesimista que lucha constantemente con el tiempo que le ha tocado vivir y se obstina en revelar un pasado del que aún se podría aprender” (1229). Para van Tongeren (2019), esa actitud descreída y pesimista de Mario Conde no es solo un modo de comportarse ante la realidad, sino también una señal de cinismo. El cinismo como habilidad para subsistir. “Ser cínico es [...] hacer gala de una actitud curtida requerida para poder seguir haciendo frente a una dificultosa circunstancia social e histórica” (1176). Pero, si seguimos la lógica de van Torgeren, podríamos afirmar que el cinismo de Conde no solo cobra significado en su descreimiento y su pesimismo, sino que también en su nostalgia, porque la nostalgia o la añoranza del pasado pueden ser manifestaciones de cinismo ya que “[...] los sujetos cínicos se aferran a los sueños para evitar enfrentamientos directos con experiencias dolorosas” (1176).

Como personaje de la literatura cubana, Mario Conde policía y además escritor, es también una necesidad para vindicar a un grupo de intelectuales que sufrieron persecución durante los treinta años que anteceden a su aparición. Es un intento de formular una denuncia desde la literatura a una época en que, por intereses ideológicos, más que artísticos y literarios, se arrojó sobre la literatura la responsabilidad de erigirse en crisol de la nación y cantar alabanzas y loas al sistema político, y se expulsó de ella al intelectual sustituyéndolo por el hombre de acción. Es específicamente en la literatura policial revolucionaria donde se hace más patente esta sustitución. El detective no es más un intelectual, es un policía profesional. Y es un policía por la misma razón que no lo fue en la novela problema del periodo victoriano, que iba dirigida a la clase alta que veía en la figura del detective el mejor garante del restablecimiento de la ley y el orden y no en el cuerpo de policías, compuesto por el proletariado. La novela policial revolucionaria revierte totalmente esta posición desplazando al especulativo detective aficionado cuya actividad “[...] es rigurosamente intelectual [y cuyo] poder y [...] placer provienen de este tipo de facultades” (Martín: 2005: párr.16), por un policía que además de representar al proletariado por su origen humilde, es también el arquetipo ideal de hombre según los valores que enaltece el socialismo. Es así como en el policial cubano de la Revolución:

Se sustituye pues la importancia del intelectual por la del policía. Quizá sea esta la razón por la que, en una fase más libre del policial, ya en los noventa, Padura al romper con esta oposición sustitutoria, propone a un protagonista que es policía, pero que no cumple con los cánones de perfeccionismo de los anteriores y, además, lo acerca al mundo del intelectual por su defensa de

los libros y su afición por la lectura. De hecho, en las obras del Conde más maduro, cada vez es menos policía, más lector e incluso vendedor de libros. (Aparicio y Esteban: 2016: 15)

Desde el personaje de Mario Conde, Padura reivindica al detective de la novela policial. Aunque Conde es un policía, resulta la antítesis de sus antecesores —policías muy revolucionarios sin conflictos en sus vidas privadas y hasta privados de la duda— al tiempo que es clamor para una realidad que necesita de policías que actúen como el personaje literario.

A través del teniente investigador Mario Conde se muestra en *Las cuatro estaciones*, la falta y la necesidad que existía en la literatura policiaca cubana de una narrativa que aun erigida sobre una trama policial, establezca un diálogo franco con el contexto, y a esto es lo que llama Padura (2015) hacer literatura policial como un “[...] ejercicio estético mucho más responsable y complejo [...] para preocupar, indagar, revelar, tomarse en serio las cosas de la sociedad y de la literatura” (212).

Mario Conde es la reacción contra una etapa en que se estimuló la literatura policial con el fin de exhibir la supuesta superioridad de la Policía Nacional Revolucionaria —realismo socialista— para lo cual se recurrió a la creación de un investigador esquemático, frío, sin matices humanos, sin vida propia, adoctrinado, sin cuestionamientos y fiel ejecutor de los mandatos ideológicos que imperaban.

Conde, al ser un personaje rico en matices, se permite licencias imposibles para un policía real, y menos por el policía irreal de las novelas que se escriben a partir de 1972 en Cuba. Él se mueve y dialoga de manera franca, y por tanto verosímil, en cualquier ambiente social y dentro del mismo cuerpo policial. Y su vida privada —sobre todo en lo relativo al grupo de amigos— aporta todo un cuadro vívido del contexto cubano hasta ese momento inexplorado y poco llevado a la literatura. Porque Mario Conde “formaría parte de una tribu de amigos en la que su figura hallaría complemento humano y le permitiría expresar una de sus religiones: el culto a la amistad y a la fidelidad” (Padura: 2015: 215), pero en el que además se debatirían y cuestionarían los temas de más connotación social y política de su generación y su época. Por otro lado, “[...] su manera de relacionarse con la realidad, con los amigos, con el amor y con las mujeres, [...] su incapacidad de vivir entre los férreos escalones de un cuerpo de estructura militar y las muchísimas debilidades de su carácter” (216), le destierran de la ficción y le unen a la realidad más acuciante.

Al romper con los moldes gastados de un policial reiterativo y falto de veracidad y recrear artísticamente la realidad cubana, Padura también asume la posición del periodismo literario al

convertirse a través de su policía en un observador que expone con el máximo de rigor posible las interioridades de una Cuba que pedía ser mostrada. Padura nos dice que Conde es su voz, que lo que sufre, y lo que piensa lo canaliza a través de Conde, que “Podría escribirlo en artículos periodísticos, pero no hay espacio y el que hay está ocupado por la ortodoxia, [y que] por eso las novelas del policía son crónicas de la realidad cubana contemporánea” (Mora: 2005: párr. 19).

En este sentido, Mario Conde es un instrumento de Padura, una herramienta con la que escarba y exhibe la situación de la isla a finales del siglo XX, si nos ceñimos solamente a la tetralogía, y de principios de siglo, si incluimos las novelas posteriores de la serie.

Para Pizarro (2019), desde las primeras novelas hay un juego entre autor y personaje (1227). Si Mario Conde es la herramienta que el autor usa para contar la historia y exponer la realidad, es entonces la verdad de Leonardo Padura la que está siendo narrada a través de un proceso intertextual y metaficticio. Por ejemplo, la última novela de la tetralogía *Paisaje de otoño*:

[...]termina con el licenciamiento voluntario de Mario Conde, la celebración de su 36 cumpleaños con todos sus amigos de la infancia y el comienzo de su labor escritural, en la que decide hablar de su historia, la de verdad, la de Mario Conde no policía. Así titula su primer escrito: “Pasado perfecto”, que es, claro, el nombre que recibe la primera novela de la tetralogía. En este guiño de Padura, la tetralogía es la verdad de Mario Conde; y todo lo que hemos leído, producto de su memoria. (Pizarro 2019: 1227)

Todo esto hace a la trama más creíble, a la vez que hace que las novelas se muevan dentro de las normas literarias que resultan más afines al neopolicial hispanoamericano que al cubano, donde la crónica periodística y el posmodernismo juegan una labor importante.

Padura se impuso la creación, más que de un personaje, de un símbolo que a la vez que se desarrollara hasta alcanzar su independencia —como Holmes y afines—, fuera capaz de constituirse en la voz de una generación —su generación— sin apelar al discurso, al panfleto, a la crítica impertinente, sino a la reflexión en conjunto con el lector. Es por eso que, al establecer las claves del surgimiento de Mario Conde, Padura (2015a), teniendo en cuenta un fin determinado, toma especial cuidado en escoger la voz narrativa:

[...] una tercera persona cuya omnisciencia funcionara sólo para el personaje protagónico, el cual, por tanto, debía ser protagonista activo y también testigo y juez de las actitudes del resto del elenco. Además, la cercanía con el personaje protagónico que me permitía esa fórmula —casi una primera persona enmascarada— me daba la ocasión de convertir a esa figura en un puente entre (de un lado) mis conceptos, gustos, fobias respecto a los más diversos elementos del arco social y espiritual y (del otro lado) la propia sociedad, tiempo y circunstancia en que el personaje actuaba. De alguna

manera mi protagonista podía ser mi intérprete de la realidad presentada —por supuesto, la realidad cubana de *mi* momento, *mi* realidad. (213)

No obstante, esta proximidad que le posibilita la voz narrativa se ve amenazada por la ocupación de Mario Conde, que impone al personaje una manera de conducirse, y de pensar que son ajenas a la simpatía de su autor (213). Esa lucha interior que nace en Padura como creador, que él intenta resolver desde el punto de vista artístico, se transmite a Mario Conde, quien, “[...] desde el primer suspiro siempre tuvo en sus genes aquella contradicción [...] nunca fue un policía de alma: lo fue de oficio, y a duras penas” (215). Diríamos que este aspecto constituye otra característica peculiar de la novela policial de Padura.

La simbiosis que establece Padura con su creación literaria y el grado de complicidad de Mario Conde con su creador es expuesta por Padura (2015) en su artículo “El soplo divino: crear un personaje”, cuando este confiesa que:

[...] comenzó un lento proceso de evolución del personaje, en dos sentidos esenciales que yo no había previsto al iniciar la saga: primero su propio desarrollo como carácter, que se fue redondeando, haciéndose más humano y vivo; segundo, su acercamiento hacia mí y mi acercamiento hacia él, hasta el punto de haberse convertido, sino en un *alter ego*, sí en mi voz, mis ojos, mis obsesiones y preocupaciones a lo largo de veinte años de convivencia humana y literaria. (216)

Esta conjunción es la que hace de Mario Conde un cubano más, una transmutación al ámbito literario de un hombre que se mueve a diario por las calles del Vedado, de Miramar, de Centro Habana, o de La Habana Vieja. La mayoría de quienes lo conocen —especialmente sus lectores compatriotas— no lo experimentan como un ser irreal, vago, distante, sino como a un igual, una extensión de sí mismos. Mario no vive una existencia diferente de la propia, de ahí que no les cueste imaginarlo sometido a los rigores del sol y a los de una existencia que es extensión, copia casi exacta, de la real. Sus preocupaciones, creencias, dudas, frustraciones, deseos y desencantos son reflejo de un sentimiento colectivo extendido de un extremo a otro de la isla. Con él la literatura cumple esa no encomendada misión de construir una realidad a la que se puede llegar de diferentes maneras. Un mundo curiosamente familiar donde el lector envía su espíritu a encontrarse con cierto personaje semejante a sí mismo, quien desde su realidad lo ayuda a orientarse, a desahogarse o, incluso, a refugiarse a través de la magia de la lectura.

Definitivamente la sonda que usa Leonardo Padura en su narración para explorar los diversos espacios y tiempos de la realidad cubana en la saga es el teniente Mario Conde. De este

(anti)héroe ha dicho el autor: “Conde es un personaje que me ayuda a expresar y a entender una realidad. Y también me ayuda a entenderme y a verme a mí mismo cada vez en el contexto en el que estoy viviendo, en el momento en que ocurre la historia” (Padura en Zunini: 2018: párr. 8). También en la nota del autor a la tercera novela de la tetralogía, *Máscaras*, Padura advierte: “Mario Conde es una metáfora, no un policía, y su vida, simplemente, transcurre en el espacio posible de la literatura” (Padura: 2014a: s/p).

Definitivamente, la entelequia Padura-Conde es un clásico ejemplo de sujeto descentrado. Esa relación en la que “los profesionales han de poseer al menos un modelo (por semejanza) de su propio trabajo” (Pérez: 2009: 1) ¿Hasta dónde Padura es Conde? ¿Cuánto de Conde existe en Padura? Es esta una aporía permanente entre las categorías autor y narrador en estas novelas de Padura. Leonardo Padura necesitaba alguien a quien sumergir en esa realidad. Una persona con otro oficio, pero con sus mismos ojos. Con otra apariencia, pero con su misma sensibilidad. Padura le pagó a Conde donándole parte de sus experiencias, de su familia, de su infancia. Conde restituyó a Padura una música, un grupo de amigos, una época. Mario Conde es el personaje mediante el cual Leonardo Padura emite su grito. Así como en el cuadro de Edvard Munch “[...] El Grito es la desconstrucción, sutil pero muy elaborada, de su propia expresión estética, que permanece mientras tanto aprisionada en su interior” (Jameson: 1995: 29), en *Las cuatro estaciones* Mario Conde es la voz y los ojos de un Leonardo Padura que quiere narrar su Habana. Quizás sea esta la causa por la cual la inmediatez de la escritura, con los hechos que narra, no lastra el balance estético de la obra.

De la mano de Mario Conde analizaremos en el próximo capítulo su tránsito por *Las cuatro estaciones*, teniendo en cuenta la evolución de ciertos elementos que consideramos notables en el desarrollo de la saga, y, en última instancia, de toda la narrativa policial de Leonardo Padura Fuentes. Dichos elementos han sido extraídos del artículo “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino” escrito por Francisca Noguero Jiménez (2006), quien hace un desglose de ocho características que, en a su juicio, hacen del neopolicial un género peculiar.

Basaremos nuestro análisis en cuatro de las ocho características que Noguero recoge en su estudio y además agregaremos el componente de la ciudad: la Habana como escenario y personaje en la tetralogía, por considerarlo un recurso importante que ha de tenerse en cuenta a la hora de analizar la obra de Padura. Así en el último capítulo de este trabajo examinaremos *Las cuatro estaciones* asumiendo cada uno de los siguientes elementos:

1. El realismo. La descripción de la realidad cubana en cada una de las novelas. La narración como testimonio del período histórico: las cuatro estaciones del año 1989. La exploración en la saga de determinados momentos de la historia de la Cuba revolucionaria, y sus consecuencias en el momento en que estas tramas se desarrollan.
2. El enigma policial. La relegación del enigma a un segundo plano. El caso policial puesto en función de narrar un drama más profundo: los conflictos sociales del país reflejados en las historias individuales de una diversa gama de personajes.
3. La ley y la sociedad como partícipes del crimen. Incidencia de los fenómenos sociales y políticos del país en el destino y depauperación de ciertos ideales y, por ende, en la involución moral de determinados personajes.
4. Presencia del *otro* en la anécdota. Aparición por primera vez en la novela policial cubana de figuras como el dirigente corrupto en diferentes niveles y esferas de la sociedad, y el veterano víctima de la guerra en África. También de fenómenos sociales como la doble moral, el desencanto con la obra de la Revolución, y el extremismo y la injusticia hospedados en zonas sensibles de la colectividad cubana.
5. La ciudad. La Habana como escenario de los hechos y como personaje en las cuatro novelas. El cronotopo como escenario diverso que se fragmenta en función de las diferentes capas sociales que le habitan.

VII LA POÉTICA REALISTA DEL NEOPOLICIAL EN *LAS CUATRO ESTACIONES*

7.1. EL REALISMO EN *LAS CUATRO ESTACIONES*. LA DESCRIPCIÓN DE LA REALIDAD CUBANA EN CADA UNA DE LAS NOVELAS

7.1.1. Expresar la realidad a través de la ficción

El éxito y la validez del neopolicial de Padura residen principalmente en su realismo, en la correspondencia que existe entre el mundo referenciado en sus textos con el mundo real. Para él “[...] la verdad debe aspirar también a ser verosímil y ese carácter creíble es su literatura” (Martí: 2021: 132). No obstante, es importante señalar que el efecto del realismo “[...] no está tanto en la voluntad del escritor o en la propia configuración del contenido y la forma de la obra, sino en la recepción del texto y la respuesta a él por parte del lector” (Villanueva: 2021: 460). El lector de la narrativa policial de Padura vive una peculiar realidad de fin de siglo que el texto refleja sin comedimiento, estableciéndose así lo que Villanueva (1992) destaca como la intercepción entre el mundo del autor y del lector a través de la dialéctica que tiene lugar entre una enunciación, un receptor y un referente.

Cuando Padura irrumpe en la escena de la novela policial cubana, lo hace con un argumento auténtico, muy ajeno a las obras que le precedieron. Su excepcionalidad en el marco de la novela policial publicada hasta el momento en Cuba estuvo condicionada por un cambio en la realidad de la isla. Es por eso que su aparición puede calificarse como distintiva pero no como inesperada, dado que la literatura sigue sus propias reglas socioculturales y en general, “[...] por autónoma que se crea, está condicionada hasta cierto punto por el entorno y se adapta consciente o inconscientemente a la mentalidad dominante” (Lissorgues: 2008: párr. 1). Siguiendo este canon, es así como, por primera vez, la novela policial cubana muestra, a través de la visión de Padura, la realidad de la sociedad cubana de su época, creando una coherencia entre los campos de referencia interno y externo del texto literario.

En *Las cuatro estaciones* descuellan dos aspectos que están presentes en cada una de las novelas de su tetralogía y en los cuales nos concentraremos a lo largo de este epígrafe:

- 1- La narración como testimonio del período histórico: las cuatro estaciones del año 1989.
- 2- La exploración de determinados momentos de la historia de la Cuba revolucionaria y sus consecuencias en el periodo en que estas tramas se desarrollan.

Como se ha descrito anteriormente, Leonardo Padura sitúa la saga de las cuatro estaciones en el año 1989, preludio de un período de limitaciones económicas y deterioro moral y social que

fuera catalogado por el gobierno de Cuba como “especial”, y que aconteció como consecuencia inevitable de la caída del llamado socialismo real.

El fenómeno que Fidel Castro (1994) bautizaría como “desmerengamiento del campo socialista” comenzó precisamente en el año 1989 con la ejecución sumarásimas de Nicolae Ceaușescu y su esposa Elena, en la capital rumana, para ponerle fin al dominio del socialismo en ese país, y a un mandato que ostentaba ese líder desde el año 1965. En 1990 la República Popular Polaca regresaba al pluripartidismo y al capitalismo. En el año 1991 se unificaban las dos partes de Alemania en un país capitalista, y se disolvía la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En el 1992 los conflictos nacionalistas, potenciados o generados por el socialismo, acababan con la República Federal Socialista de Yugoslavia. Inmediatamente sucedería la caída del socialismo en los demás países de Europa del Este y el de los paladines del socialismo en África: Angola y Mozambique.

En este contexto internacional, Cuba intentó mantener vigente su sistema socialista; sin embargo, ante la precaria situación económica que le dejaba la desaparición del CAME⁴⁶ de los países socialistas, el gobierno cubano se vio en la necesidad de tomar algunas medidas económicas que alejaban al país del concepto primero del socialismo, como la dolarización de la economía y la creación de empresas mixtas entre el Estado y algunas multinacionales. Estas medidas tuvieron un impacto negativo e inmediato en la sociedad cubana: volvían a formar parte de la cotidianeidad de la isla algunos fenómenos disimulados por el maquillaje del socialismo, como la prostitución, la corrupción administrativa y las desigualdades sociales. Todo como telón de fondo de una crisis migratoria permanente que antes había tenido sus picos —Camarioca en la década de los sesenta y El Mariel en el año ochenta—, y que subsiste hasta la actualidad.

Las cuatro novelas que componen la saga de *Las cuatro estaciones* narran una realidad que se superpone a la realidad cubana del año 1989, de modo tal que se invita a otra lectura de la historia cubana contemporánea porque:

Padura diferencia la historia oficial de la que se construye con las múltiples voces de los individuos, enfatizando la heterogeneidad de la identidad cubana. A través de las distintas visiones individuales

⁴⁶ CAME, el Consejo de Ayuda Mutua Económica fue una organización del desaparecido campo socialista creada en Moscú en enero de 1949 como respuesta al Plan Marshall establecido por los Estados Unidos. Esta organización fue integrada inicialmente por la Unión Soviética, Bulgaria, Polonia, Hungría, Rumanía y Checoslovaquia sumándose luego otros países no europeos como Mongolia, Vietnam y Cuba. Cuba se unirá a esta organización en 1972.

percibimos la escasez, las privaciones y la austeridad, así como también la corrupción y la represión [...]. (Villoria: 2017: 272)

Despertando en el lector, —como advierte Castañar (2005)—, una conciencia crítica sobre su entorno. Acercando su narrativa a la vida de su país, a lo que ocurre en su país y a sus opiniones sobre la sociedad de su tiempo (Padura: 2015: 290) es cómo Padura compone lo que Castañar (2005) designa como una novela comprometida, cuyo rasgo más característico es el que “[...] dimana de la actitud del autor frente a la sociedad de su tiempo y del valor que se le asigna a la obra como instrumento para transformar la realidad histórica” (55). Esto es, en palabras de Padura (2015), que “La realidad [le] obliga a lidiar con un tiempo en el cual, como escritor, carg[a] una responsabilidad ciudadana [y una parte de ella es] dejar testimonio, siempre que sea posible, de arbitrariedades o injusticias cuando estas ocurren [...]” (290). Es así como este autor cubano, en abierto rechazo al policial revolucionario que le precede, reanudará un realismo “[...] que reivindicará el valor estético, cognoscitivo y comunicativo de la novela, planteándose la necesidad de una literatura crítica con los aspectos más negativos de los cambios sociales [...]” (Izquierdo: 2002: 121) que tienen lugar en su ámbito.

Cuando nos referimos a la renovación del realismo o al retorno al realismo siguiendo la lógica de Rebolledo (2014), podemos afirmar que en el caso de Padura este axioma se aplica más que en ningún otro caso latinoamericano. El retorno al realismo ha sido cuestionado por varios críticos que aseguran que no hay retornos por la falta de discontinuidad. Por ejemplo, Luz Horne (2011) en su ensayo sobre las literaturas reales latinoamericanas incluye el criterio de Martín Kohan (2005) quien considera que, a saber, en Argentina nunca ha dejado de escribirse literatura realista, por lo que la idea del “retorno” es cuestionable (citado en Horne: 2011: 18). A nuestro juicio, este criterio puede ser aplicable a otros países latinoamericanos productores la literatura policial realista, pero no al caso concreto de Cuba, donde hemos visto que, la tendencia realista de la literatura se rompe a principios del triunfo de la Revolución con la implantación de una política cultural muy restrictiva, que favorece solo al realismo socialista, que no proyecta una realidad presente, sino una realidad deseada a futuro. Por tanto, como se ha evidenciado en el capítulo IV de este trabajo, la narrativa de las tres décadas que suceden a la Revolución no sigue las características esenciales del realismo clásico, especialmente la referente a la temporalidad porque no ofrece testimonio de un ámbito contemporáneo, sino de uno futuro, y por tanto no es verosímil, que es en definitiva la asidua característica del realismo. Esto permite hablar de un retorno al

realismo en el caso de Padura, aunque lleve implícita una transformación necesaria, sin que esto implique, siguiendo el razonamiento de Horne (2011) “[...] una novedad absoluta en la historia literaria, sino un reordenamiento de ciertos modos representativos en donde viejas formas literarias adquieren una capacidad renovadora para mostrar, incluir o señalar lo real” (14).

Lo novedoso en el caso de Padura es que con él asistimos, en Cuba, a través del realismo —por primera vez en tres décadas— a otra lectura que salva lo escamoteado por el discurso oficial. Una lectura que concilia la reflexión política con un resultado estético válido, y que confirma que “es posible sostener que la literatura y la política se encuentran en un territorio común que es el de la estética. El arte ensaya entonces, ya sea en sus formas más explícitas o más elusivas, una particular configuración de estas relaciones” (Amar: 2019: 1), que tienen lugar, precisamente, gracias a las transformaciones que sufre el realismo en el contexto de la literatura posmoderna que hace posible, volviendo a Horne (2011), que recobre la temática social clásicamente realista sin incidir en lo didáctico que le robaba al naturalismo su potencialidad política.

De esta manera podemos acercarnos al análisis del tratamiento del realismo en estas cuatro obras, partiendo de que no solo es la novelística de Leonardo Padura un ejemplo de calidad literaria, un despegue de la narrativa cubana en las postrimerías del siglo XX, sino también un genuino testimonio que comienza a trascender en el tiempo porque “Posiblemente sea la narrativa de Leonardo Padura una de las que suscita en el presente más interés —incluso inquietud y discrepancias— en la crítica [...]” (Amar: 2019: 1) y por consiguiente una de las más estudiadas en estos últimos treinta años, desde la aparición de su primera novela policial, hasta nuestros días.

La literatura policial es realista por antonomasia, al menos en sus variantes más contemporáneas (novela negra o novela de crímenes), pues es conocido que la vieja novela enigma fue suicidándose entre lugares comunes y argumentos repetitivos. Giardinelli (2002) consideraba que “la improbabilidad manifiesta de los hechos y la artificiosa brillantez deductiva de inverosímiles detectives exóticos” (1157) la condujeron a un divorcio total con la realidad.

La sentencia anterior es un viejo cliché, y al mismo tiempo una verdad como un templo. Pero un templo que se desmorona si el lector no advierte (o si el novelista no consigue que este lo haga) el nivel de realidad en que se desarrolla la historia. Porque además de la conexión de la literatura con la evolución sociopolítica de su entorno, la conexión psicológica desempeña un papel sustancial pues “el lector inmerso en una realidad social, —complicada, grosera y atroz— no permite que el género se aparte de este mundo hostil que le ha tocado en suerte” (Caballero: 2007: párr.13).

Pero en este nivel de realidad, debe prevalecer una poética que se base en situaciones reales pero que a su vez cuente con elementos de ficción para que la impresión final del lector al terminar el libro sea de carácter literario (Vázquez: 1989: 55). En palabras de Lissorgues (2001), “El objetivo es la ilusión de la realidad que debe ser la más perfecta que se pueda para hacer que «el lector olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada»”⁴⁷ (62).

Un criterio similar es sostenido por Carlos Martí Brenes (2021) cuando plantea que:

Solo logramos vivenciar lo cierto si se nos cuenta como transmitido por la magia del cuentacuentos; el hacedor de sueños que es la cripto-lectura de la ficción. Eso que llamamos literatura y que como en Padura, se convierte en una aleccionadora verdad, gracias a una trama de piruetas que se autojustifican para refrendar los hechos ocurridos. (135)

Según Vargas Llosa (2002) “el nivel de realidad es la relación que existe entre el nivel o plano de realidad en que se sitúa el narrador para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado”. Así, el propio Vargas Llosa define dos extremos “autónomos y adversarios” (253) que serán los de un mundo real y un mundo fantástico, reconociendo como real o realista a “toda persona, cosa o suceso reconocible y verificable por nuestra propia experiencia del mundo” (253). En el diapason de niveles de realidad, que puede ser infinito, reside casi siempre la originalidad del novelista. Del acierto con que el autor maneje esa relación entre el narrador y lo narrado, dependerá en última instancia la verosimilitud de la historia contada y, también, su singularidad.

Novelar es entonces el acto de:

[...] haber encontrado (o destacado, al menos, por encima o con exclusión de los otros) un aspecto o función de la vida, de la experiencia humana, de lo existente, hasta entonces olvidado, discriminado o suprimido en la ficción, y cuyo surgimiento, como perspectiva dominante, en una novela, nos brinda una visión inédita, renovadora, desconocida de la vida. (Vargas: 2002: 258)

La novela tiene su verdad interna que no depende de su parecido o identidad con el mundo real. Está en el orden en que toma la historia, en las palabras escogidas para narrar. En la fusión del tema, el estilo y los puntos de vista o niveles de realidad. Solamente así se logra que el lector quede sugestionado y absorbido por la narración, que entre en la historia olvidando que es el

⁴⁷ Este planteamiento lo basa Lissorgues en un estudio teórico que hace Clarín en el que intenta definir a partir de los estilos de Balzac, Flaubert, Zola, etc., el estilo más adecuado para la novela realista moderna. (Lissorgues: 2001: 62)

resultado de la técnica porque personajes, paisajes y hechos pasan a ser una categoría de “realidad encarnada, la vida leída” (260).

Sin embargo, resulta interesante que, en el momento de la escritura de *Las cuatro estaciones*, todavía la narrativa policial en el mundo, especialmente en España, se enfrentaba a juicios críticos que la situaban debajo de la lupa de lo que Lissorgues (2008) valora como “recelo ante una tendencia general, cada vez más acentuada en las sociedades posindustriales, a la facilidad, al juego, al espectáculo” (párr. 3).

Partiendo de esta situación podríamos decir que tanto en España como en Cuba hay dos escritores emblemáticos de la novela policial que transforman estos juicios: Manuel Vázquez Montalbán y Leonardo Padura. Entre ellos se estableció una relación estética, y en última instancia política. El primero corrigiendo las orientaciones de la novela española, desde la estética de la novela negra, y el segundo dando un vuelco a la novela cubana desde el neopolicial latinoamericano. Ambos ofreciendo una respuesta desde la literatura a la realidad política y social de sus respectivos países: el español enfrentando la avalancha del llamado «posibilismo realista», y en franca batalla el cubano contra los vestigios del realismo socialista que imperó durante dos décadas no solamente en la novela policial cubana, sino en casi todo el ámbito cultural de la isla. Los dos, utilizando “[...] la literatura como medio deslegitimador del relato histórico impulsado desde el poder (Sánchez y Martín: 2014: 174).

En su artículo “Negro que te quiero negro”, Leonardo Padura alude a Vázquez Montalbán en una cita que no puede leerse sin reflexionar en que lo mismo ha ocurrido con el cubano en esa latitud caribeña. Padura nos dice que:

La reacción de Vázquez Montalbán contra un tipo de literatura que se ahogaba en sus propias redes estéticas, en códigos cerrados y en búsquedas experimentales vacías, típica de los años finales del franquismo, no se produce de modo fortuito a través del modelo de la literatura policial, un género tradicionalmente ligado a la cultura de masas, al ambiente ciudadano de la modernidad y cercano a la novela de aventuras. La narrativa policial le ofrecía, además, la posibilidad de practicar una estética realista y con ella realizar la crónica de su tiempo, y sobre esas posibilidades se lanzó el escritor catalán. (Padura: s/f: 39)

Más adelante en el mismo artículo Padura agrega otra cita que corrobora las semejanzas entre estos dos autores:

Vázquez Montalbán propuso y realizó una verdadera revolución del género que lo coloca como escritor y promotor no sólo en el origen de la nueva novela policiaca española, sino en su cima

cuantitativa, de la cual están bien distante el resto de la nutrida tropa que, a finales de los 70, comienzan a conformar ese cúmulo necesario para la constitución de una "escuela". (Padura: s/f: 40)

En el campo de la novela negra casi siempre el nivel de realidad está definido por una relación “en la que la realidad ni está por debajo ni supera la ficción” (Giardinelli: 2002: 1159). Muchos han calificado al género policial, en su evolución, como la mejor manera para contar nuestros tiempos y nuestras realidades. Así, la novela negra o novela de crímenes, por su carácter verista y cuestionador, se ha convertido en palabra que subvierte “porque tiene que ver con el tiempo en que vivimos y con este mundo en el que uno sale a la calle, pero no sabe si regresará ni en qué estado” (1159). Sin embargo, el realismo de la novela negra es un realismo posibilista, como bien destaca Lissorgues (2008), ya que deberá conciliar la estética de la verdad con la estética del entretenimiento, porque no puede existir sin el recurso de la criminalidad:

La visión de la realidad que depara la novela detectivesca está enfocada a partir de la necesidad de una encuesta policiaca. [...] Se trata pues de un realismo encauzado, no enteramente libre, ya que debe suscitar un interés de lectura tal vez extraño a su verdadera finalidad. (párr. 31)

Nutrida por estos cánones y preceptos, la novela negra iberoamericana ha tenido un auge atronador en las últimas décadas. Los ejes del crimen se han corrido a otras latitudes, y los escenarios donde se concilian realidad y ficción criminal dejaron de ser patrimonio exclusivo de las grandes ciudades de Europa y Norteamérica. Otros contextos resultan tentadores para escritores que buscan otras maneras de expresión: las dictaduras militares latinoamericanas y el franquismo español fueron evolucionando hasta llegar a temas contemporáneos como el narcotráfico y el sicarismo, la emigración y la trata de personas, la corrupción y el crimen político.

Como hemos mencionado anteriormente, en la década de los ochenta del pasado siglo XX, el punto de encuentro de estos escritores fue La Habana. En la capital de Cuba se fundó la Asociación Internacional de Escritores Policiales, nació la revista *Enigma* como órgano oficial de esa asociación, y se fraguaron ideas como la del surgimiento de la Semana Negra de Gijón, bajo la égida de Paco Ignacio Taibo II.

Un cambio, quizás más brusco que inesperado de la realidad de la isla (y también de la latinoamericana) puso a la novela policial cubana al margen de los circuitos nacionales oficialistas de publicación, y sirvió para que los escritores cubanos interesados en la literatura de corte policial (conociendo que en su país se había formado un gusto masivo por este tipo de literatura), y ante

las posibilidades que aportaba aquel cambio en la realidad social cubana, se decidieran a tomar la novela negra como modo de expresión. También propició que buscaran espacios editoriales en otros mercados del libro ajenos a la menguante producción nacional. El primero en hacerlo fue Leonardo Padura con la saga *Las cuatro estaciones*. Quizás esto, como hemos visto, también marcó un cambio en el tratamiento de los espacios ficcionales en que se movía la novela cubana. Otra Habana, otra Cuba, como respuesta a una nueva realidad. También como respuesta a un nuevo mercado editorial.

Un nuevo paralelo entre la obra de Padura y su referente español Manuel Vázquez Montalbán es imprescindible para analizar los escenarios reales de donde parte la obra del cubano. En “el ciclo narrativo protagonizado por Pepe Carvalho [...] Barcelona aparece (y desaparece) en sus novelas no como decorado de cartón piedra urbano, sino como ente orgánico vivo en constante ebullición” (Colmeiro: 2009: 55). Para Padura La Habana y su realidad, según analiza Camejo (2016) en su texto “Memoria, discurso y ciudad en Leonardo Padura”, son: “un territorio conceptual, un paisaje complejo donde se organizan recorridos y flujos que intentan producir significación y sentido como sistema, a partir de asignaciones y enlaces” (61).

Por otro lado, el recurso de la ciudad en ambos casos no tiene como intención “[...] dotar a la novela de una identidad cultural [...]” (Sánchez y Martín: 2014: 173), lo que sin duda logra por añadidura. La ciudad en ambos escritores, así como en el resto de los escritores del neopolicial latinoamericano es un recurso con el que “[...] mostrar los claroscuros de una sociedad dominada por la violencia, la desigualdad y la corrupción [...] (173), en el caso específico de Padura dominada también por un deterioro en *in crescendo* que a su vez es muestra de la ineptitud del gobierno cubano de desarrollar una economía que dé solución a esa decadencia. Asimismo, la ciudad funge como punto de anclaje de la ficción en el realismo que el género intenta anticipar.

La Habana de Padura —en la que ahondaremos en el último epígrafe de este capítulo— se nutre además de los recuerdos de infancia del autor, coincidentes o parecidos a los del personaje protagónico: el abuelo gallero, el padre aficionado al Club Almendares de pelota, la nostalgia por lo no vivido. La superposición de una Habana desaparecida, pero invulnerable en la memoria, encima de otra, condenada a desaparecer, a derrumbarse, a habitar definitivamente en el olvido de Mario Conde.

Pasado perfecto, la primera novela de la tetralogía *Las cuatro estaciones*, fue publicada por primera vez en México en el año 1991. Esta saga, en su conjunto, “es un texto donde leer la

isla en el singular año 1989” (Michelena: 2014: 47). Resulta interesante que la perspectiva temporal desde donde el autor atisba la realidad de su novela es de apenas dos años. Un ejercicio de inmediatez casi periodístico. Sin embargo, Leonardo Padura advierte en la nota que precede a la obra que:

Los hechos narrados en esta novela no son reales, aunque pudieron serlo, como lo ha demostrado la realidad misma. Cualquier semejanza con hechos y personas reales es, pues, pura semejanza y una obstinación de la realidad. Nadie, por tanto, debe sentirse aludido por la novela. Nadie, tampoco, debe sentirse excluido de ella si de alguna forma lo alude. (Padura: 2012: s/p)

Así el autor comienza advirtiendo al lector que la obra se mueve en ese plano donde se fragua una lucha entre ficción y realidad. Cruzada en la que sale airosa, como lo ha demostrado el tiempo, la obra literaria.

7.1.2. La narración como testimonio del periodo histórico: las cuatro estaciones del año 1989

El año 1989 fue especialmente convulso para la sociedad cubana. El general Arnaldo Ochoa Sánchez es acusado de estar vinculado junto con otros oficiales del Ministerio del Interior cubano, en operaciones de narcotráfico con el Cartel de Medellín. Según testimoniara el diario *Granma*, órgano oficial de prensa del Partido Comunista de Cuba, y corroboran las pruebas ofrecidas en el juicio televisado para toda la nación, Ochoa y sus seguidores conspiraron para transportar cocaína a través de Cuba, y recibir a cambio millones de dólares:

El 12 de junio [de 1989] arrestaron primero a Ochoa por delitos morales y manejos deshonestos de recursos económicos. El 16 arrestaron también a los gemelos De la Guardia, ese día apareció por primera vez el término «narcotráfico». Este proceso iba encaminado a dar una imagen en el extranjero, de Cuba como país que lucha contra esa pesada lacra. (Esteban y Panichelli: 2004: 279)

Ochoa fue enjuiciado. Se le acusó a él, y a trece implicados más, de contactarse con narcotraficantes internacionales; traficar ilícitamente con cocaína, diamantes y marfil; utilizar el espacio aéreo, el suelo y las aguas cubanas para actividades de narcotráfico; y avergonzar a la Revolución con actos calificados como de alta traición:

[...] Fidel Castro planeó una serie de juicios públicos que impondrían duras sentencias a los catorce acusados. Todos los acusados se declararían culpables a cambio de promesas de indulgencia. Después el caso Ochoa-De La Guardia sería utilizado como la plataforma de lanzamiento de una

purga sin precedente en el Ministerio del Interior y en otros organismos de cuya lealtad se sospechaba en el régimen. (Oppenheimer: 1992: 106)

El juicio de Ochoa fue televisado durante un mes, y el militar admitió ser culpable de narcotráfico y pidió él mismo la pena de muerte para sí, pues consideraba que tras su mala forma de proceder había que dejar claro a la juventud cubana que esto no era permitido en la Revolución. Aunque la juventud y “Todo el pueblo cubano, que apenas conocía a estos hombres que intentaban salvar sus vidas, sabían perfectamente que unos negocios de tal envergadura podían difícilmente realizarse sin el visto bueno del Comandante en Jefe” (Esteban y Panichelli: 2004: 279), Fidel Castro.

Arnaldo Ochoa fue fusilado por decisión de un Tribunal Militar el 13 de julio de 1989, en la playa de Baracoa, a las afueras de La Habana, junto al coronel Antonio de la Guardia, el capitán Jorge Martínez y Amado Padrón. “Mataron primero a los dos oficiales de menor rango, después a Tony y más tarde acabaron con Ochoa [...]” (279) quien ratificara segundos antes de su ejecución su lealtad al gobierno de Cuba y a la revolución cubana con su última frase: “Solo quiero que sepan que no soy un traidor” (Oppenheimer: 1992: 21), con lo cual, a su vez, revalidaba la percepción del pueblo al considerar que este general y los demás implicados no habían podido actuar sin el consentimiento del gobierno. “La ejecución de Ochoa conmovió a Cuba como ningún otro hecho desde la revolución comunista de 1959” (21).

Además de la impactante transmisión televisiva del juicio de Ochoa, que la mayoría del pueblo de Cuba siguió con supremo interés, fue publicado, casi inmediatamente, un relatorio del juicio: *Vindicación de Cuba*. Se completaba así la historia oficial de los acontecimientos. Historia que quedaba incompleta para muchos y que abría paso a la especulación a partir de acontecimientos que siguieron al juicio, como la muerte en prisión, a causa de un infarto cardiaco, del general José Abrantes, enjuiciado y destituido en la misma causa.

Al situar su acción en el año 1989, *Las cuatro estaciones* explora con acierto un espacio de la experiencia nacional si no discriminado o suprimido en la ficción, sí escamoteado de la memoria, de la historia escrita. De ahí el interés de los lectores en descubrir por medio de estas cuatro novelas esa otra realidad, al menos desde los especulativos espacios de la ficción.

En la realidad interna de *Las cuatro estaciones* no se hace referencia directa al caso Ochoa, pero:

Como el mismo Ochoa, los criminales literarios de Padura suelen ser altos personeros del gobierno, gente de apariencia respetable. La corrupción de estos personajes contrasta con cierta inquebrantabilidad ética del Conde y sus amigos de juventud. Testigos y víctimas de la frustración de la teleología socialista, los códigos éticos adquiridos en ese mismo pasado que ahora se derrumba ante sus ojos, se flexibilizan ante los imperativos individualistas de supervivencia, pero no se desechan. (López: 2010: 684)

Por otro lado, este escándalo de corrupción en las altas esferas es, sin mencionarlo, el referente de la historia que acontece en la Central de Policía donde trabaja Mario Conde. A medida que el año va transcurriendo, comienza a percibirse el ambiente denso dentro de la Central, reflejo de la crisis que ocurría de manera paralela en el Ministerio del Interior (y sus alrededores) a todos los niveles.

En *Pasado perfecto*, invierno e inicios de enero de 1989, las relaciones de Mario Conde con el resto de sus colegas de la policía transcurren en un ambiente cordial. Quizás el presagio de lo que se avecina pueda leerse en el maltrato instintivo del mayor Rangel al morder un delicado puro Davidoff, nervioso, presionado por los superiores que piden se resuelva el caso rápidamente.

Sin embargo, en *Vientos de cuaresma*, la primavera, ya son tangibles las tensiones dentro de la Central. Aparece el personaje de Fabricio, impertinente y provocador, cuya actitud de enfrentamiento a Mario Conde traerá luego negativas consecuencias para el teniente:

[...] era la segunda vez que Fabricio lo trataba de aquel modo y el Conde se dijo que no: no estaba dispuesto a soportarle esas zoqueterías. [...] una conciencia remota de su origen le recordó que él había nacido en un barrio demasiado caliente y pendenciero, donde no se permitía arriar ni por un momento las banderas de la hombría, so pena de quedarse sin bandera, sin hombría, incluso sin asta: no, no estaba dispuesto a asimilar, a su edad, aquel tipo de respuesta. Levantó un dedo, preparándose para iniciar un discurso, pero se contuvo. Esperó un instante a que el buró quedara vacío y entonces apoyó las manos en el borde y bajó la cabeza hasta la altura de los ojos de Fabricio, para decir:

—Si tienes picazón, me avisas. Yo puedo rascarte cuando tú quieras, donde tú quieras y como tú quieras, ¿me oíste? —y dio media vuelta, sintiendo cómo los puñales salidos de los ojos del otro le cosían la espalda. Pero qué coño le pasa a este. (Padura: 2014c: 29-30)

Pero la verdadera crisis no se cernía entre estos dos compañeros de trabajo, y tampoco el aviso de su llega —al teniente Conde— a través de la actitud de su compañero Fabricio, sino en la misma novela, en la voz de su superior el mayor Rangel quien le advierte:

[...] algo gordo está pasando, no sé bien dónde ni qué es, pero lo huelo en el ambiente y no quiero que nos coja en el aire, pensando en las musarañas. Tiene que ser algo gordo y feo porque el movimiento no es de los que yo conozco. Viene de muy arriba y es una investigación de arranca-

pescuezo. Métete eso en la cabeza, ¿está bien? ... Y no me preguntes, que no sé nada, ¿me entiendes? (32)

Máscaras, la tercera entrega de la saga, transcurre en el verano, al tiempo en que, en la realidad histórica del 1989 cubano, se desarrollaba el juicio contra el general Arnaldo Ochoa y sus cómplices. Años después de haber escrito y publicado la novela, el propio Leonardo Padura (2015) describiría así su impresión personal de aquel momento de la historia cubana:

El verano había sido especialmente cálido en la sociedad cubana, pues fueron los meses durante los cuales se celebraron dos históricos procesos, las Causas 1 y 2/89, en las que se juzgaron, condenaron e incluso fusilaron a varios altos mandos del ejército y el Ministerio del Interior (cayó hasta el mismísimo ministro, que moriría en su ergástula) por cargos de corrupción, narcotráfico y traición a la patria. Lo trascendente de aquellos juicios fue “descubrir” lo que no habíamos podido imaginar: las dimensiones y profundidad de la grieta que, en realidad, tenía la, en apariencia, monolítica estructura política, militar e ideológica cubana, muy dentro de la cual se daba el caso de que generales, ministros y figuras partidistas resultaran ser corruptos (aunque eso lo colegíamos ya) y hasta narcotraficantes. (118)

En *Máscaras* el narrador describe el estado de las cosas interpretando el humor del mayor Rangel: “Y para colmo, las Investigaciones Internas a que había sido sometida toda la Central tenían al mayor Rangel de un humor que lo más aconsejable era verlo a distancia, cuando no quedaba más remedio que verlo” (Padura: 2014a: 29).

Estas Investigaciones Internas transcurren como telón de fondo de la trama de la novela. Pesquisas y presiones. Interrogatorios y entrevistas. Secretos y confidencias van dejando una estela de ángeles caídos que comienzan a incidir en los rumbos futuros de un ya, hace tiempo, desencantado Mario Conde.

Máscaras es el clímax de la crisis. En *Paisaje de otoño*, la última novela de la tetralogía, están las consecuencias. Mario Conde está de baja en el servicio y no tiene más opción que negociar su licenciamiento con su nuevo jefe: el oficial Alberto Molina. Vestido de pijama, como era costumbre en la época para los defenestrados de todas las instancias, el mayor Rangel, desde su encierro casero, sigue los movimientos de quien fuera su subordinado y ahora es el único amigo que se atreve a visitarle. La cacería de brujas llegaba a su punto culminante y en el camino quedaban por igual simpáticas y amables recepcionistas y eficientes policías que el Conde supuso honorables hasta un día:

Pero aquel último viernes, de un solo golpe, habían caído todos los parapetos reales y ficticios. La noticia de la sustitución del mayor Rangel había corrido con la intensidad de la peste por los pasillos

de la Central, y al escucharla el Conde sintió cómo el movimiento quemante del miedo y la impotencia atenazaban su espalda y tocaban su cerebro. La comentada pero nunca concebible salida del Viejo no iba a ser el último capítulo de aquella historia de persecuciones, interrogatorios y castigos a la cual habían sido sometidos los investigadores de la Central por otros investigadores encargados del acto contra natura de espiar e investigar a la policía. Los largos meses que duraba aquella inquisición habían servido para ver la caída de cabezas al parecer intocables, mientras que el miedo se alzaba como protagonista de una tragedia con sabor a farsa que venía dispuesta a cumplir sus tres actos reglamentarios y hasta el fin: un fin imprevisible que arrastraba en su desenlace, incluso, a lo que todos creyeron invulnerable y sagrado. (Padura: 2014b: 17)

Sin embargo, el año 1989, escenario de la tetralogía, no es más que una plataforma desde la cual Leonardo Padura lanza a Mario Conde, acompañado de personajes de la más variopinta estirpe y del más diverso origen, a explorar otros momentos álgidos de la historia de la revolución cubana. Combinaciones de tiempo y espacio en los que a veces el Conde es protagonista y víctima, y otras un alucinado descubridor.

7.1.3. La exploración de determinados momentos de la historia de la Cuba revolucionaria y sus consecuencias en el periodo en que estas tramas se desarrollan

En *Las cuatro estaciones* el punto de partida de todo es el preuniversitario de La Víbora. Y un momento especial desde donde se proyectan, al pasado y al presente del año 1989, todas las desilusiones, remembranzas y padecimientos de Mario Conde: “y entonces sonó el timbre y se abrieron aquel primero de septiembre de 1972 las puertas del Pre de La Víbora, donde me iban a pasar tantas cosas” (Padura: 2012: 20-21).

El Pre de La Víbora, donde el adolescente Mario Conde comenzaría a fraguar su sueño de ser escritor; la ilusión de escribir algún día cuentos escuálidos y conmovedores. Y el desencanto del primer intento de publicación en una revista que harían los mismos aspirantes a literatos: *La Viboreña*; publicación que acabaría en un triste aborto, y que marcaría el despegue del desencanto en el personaje de Mario Conde y en la novelística de Leonardo Padura:

Al otro día nos citó el secretario, aula por aula, para una reunión a las dos de la tarde en la dirección. Éramos tan escritores y tan ingenuos que esperábamos recibir diplomas además de felicitaciones y otros estímulos morales por aquella revista tan innovadora, cuando el director nos dijo que nos sentáramos y ya estaban sentados allí la jefa de cátedra de Español, que jamás había ido al taller, la secretaria de la Juventud y Rafael Morín, que respiraba como si tuviera un poco de asma. (59)

Con esta escena Padura recrea un suceso muy común en la Cuba de los setentas y ochentas del pasado siglo. Era práctica frecuente no solo en los preuniversitarios sino en todos los niveles

académicos y laborales, las reuniones de dirigentes del partido, directores o decanos, jefes de departamento y dirigentes estudiantiles para debatir a puertas cerradas primero, y luego con los implicados, un asunto que a su juicio constituía una desviación ideológica y por consecuencia envolvía un peligro para la Revolución. El proceder era siempre muy similar al que Padura narra en esas páginas:

El director, que al año siguiente ya no sería director por el escándalo Waterpre, hizo abuso de la palabra: ¿Qué quería decir ese lema de la revista de que «El comunismo será una aspirina del tamaño del sol», acaso que el socialismo era un dolor de cabeza? ¿Qué pretendía la compañerita Ada Vélez con su crítica a la obra sobre los presos políticos en Chile, destruir los esfuerzos del grupo de teatro y el mensaje de la obra? ¿Por qué todos, todos los poemas de la revista eran de amor y no había uno solo dedicado a la obra de la Revolución, a la vida de un mártir, a la patria en fin? ¿Por qué el cuento del compañerito Conde era de tema religioso y eludía una toma de partido en contra de la iglesia y su enseñanza escolástica y retrógrada? Y, sobre todo, dijo, [...] ¿por qué se publica un cuento firmado por la compañera Carmen Sendán con el tema de una muchacha que se suicida por amor? (y dijo tema, no asunto). ¿Esa es acaso la imagen que debemos dar de la juventud cubana de hoy? ¿Ese es el ejemplo que proponemos, en lugar de resaltar la pureza, la entrega, el espíritu de sacrificio que debe primar en las nuevas generaciones...?, y ahí se formó la descojonación total. (59-60)

Eran también los ecos de un Primer Congreso de Educación y Cultura, clausurado por Fidel Castro poco más de un año antes de que acontecieran los hechos novelados en *Pasado perfecto*, el 30 de abril de 1971. Congreso en el que se afianzaba el modelo intelectual (extensivo al modelo de joven revolucionario) que había venido proponiendo la revolución cubana, y del que habían disentido ya algunos intelectuales latinoamericanos, antes fieles y comprometidos con el proceso insular. Aquel modelo tenía como punta de lanza a alguien que escribía con el pseudónimo de Leopoldo Ávila, y como principal tribuna la revista *Verde Olivo*, de las Fuerzas Armadas Revolucionarias. Ávila (citado por Fonet: 2013) acusaba a la crítica literaria nacional de haberse despolitizado, a los creadores de alejarse del “prisma revolucionario y advertía la necesidad de preservar a las nuevas generaciones de influencias negativas y limpiar nuestra cultura de contrarrevolucionarios, extravagantes y reblandecidos” (74). Así quedaba orientada, a todos los niveles, la guía celosa a los nuevos creadores.

También puede leerse esta escena de la reunión para censurar *La Viboreña* como una parodia de aquella en la que los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 Fidel Castro se dirigió a un grupo de artistas cubanos en lo que quedaría para la historia con el nombre de “Palabras a los

intelectuales”; discurso que trascendió por la manera de instaurar, desde la voluntad del líder, la censura como prisma de la Revolución:

Que cada cual escriba lo que quiera. Y si lo que escribe no sirve, allá él; si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie escribir sobre el tema que quiera escribir. Al contrario: que cada cual se exprese de la forma que estime pertinente, y que exprese libremente el tema que desea expresar. Nosotros apreciaremos su creación siempre a través del prisma y del cristal revolucionario: ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que desee expresar. (Castro: 2016: 97)

En la reunión del Pre de La Víbora, poco más de diez años después, estaban representados los mismos actores que en 1961 en la Biblioteca Nacional. Un director que camuflaba su prepotencia en un discurso paternalista, el oportunista al acecho del momento idóneo para escalar posiciones, el desconcertado (Mario Conde) cargando con la acusación de “extravagante y reblandecido” por no tomar partido contra la Iglesia en su cuento, y la flaca Carmita, trémula y sola, como la muchacha que en su relato se suicidara por amor, nítida representación de aquel Virgilio Piñera de quien se dice que, en voz baja, comentó su temor en medio de la reunión del 61.

No casualmente en esa reunión en la que se censura el número cero, y único, de *Viboreña*, está presente un personaje que será la antípoda de Mario Conde en *Pasado perfecto*: Rafael Morín.

Rafael, que cumplía con todos los requisitos de modelo de joven revolucionario: nacido en el seno de una familia humilde (aquella que iría quedando en un segundo plano a medida que Rafael ascendiera en la escala social resultante de ese mismo modelo), consagrado al estudio, líder juvenil, hermoso (tanto que pudo conquistar a Tamara, la jimagua, esa de la que, para que el drama lo fuera de verdad, Mario Conde siempre estuvo y estará enamorado), y correcto. Rafael Morín era el joven ejemplar destinado a manejar riendas importantes en la dirección del país:

Y dijo el director, había otra buena noticia: dos compañeros del Pre habían ganado medallas en el Concurso Nacional de Matemáticas, uh, uh, más aplausos, el compañerito Fausto Fleites, uh, uh, medalla de oro en la categoría de oncenos grado y, uh, uh, el compañero Rafael Morín, medalla de plata en la categoría de trece grado, y Fausto y Rafael subieron a la plataforma de los discursos, campeonísimos, saludando con los brazos en alto, sonrientes, por supuesto, habían demostrado que eran tremendos filtros [...] Rafael se acercó al micrófono y [...] dijo que Fausto y él le dedicaban aquellos premios al claustro de profesores de Matemáticas y a la dirección del Pre, pero de todas maneras exhortó a los estudiantes a realizar el mayor esfuerzo en los exámenes finales para mantener la vanguardia en la emulación y eso, y mientras hablaba yo lo miraba y pensaba que después de todo el tipo era un bárbaro, inteligentísimo y bonitillo, pico de oro y con una novia

como Tamara, siempre planchadito y limpiecito y me dije, cojones, creo que le tengo envidia a este cabrón. (Padura: 2012: 110-111)

El antagonismo entre Mario Conde y Rafael Morín marca la exploración histórica a un proceso cultural, a un momento histórico que no dejó huellas solamente en el sector artístico cultural, como se profundizará en otra de las novelas de la saga, sino en la memoria y en la conciencia colectiva de la nación.

Como resultado de la imperfección de aquel tiempo pretérito del invierno de 1989 que fuera el gris año 71, Mario Conde tiene que investigar la desaparición, y la muerte, de un Rafael Morín, dirigente corrupto, oportunista y de doble moral que se ocultaba tras la fachada de otro Rafael Morín políticamente correcto, cumplidor y abnegado en su trabajo, y ejemplar dirigente revolucionario:

El viceministro se frotó las manos levemente y el teniente Mario Conde se sintió confundido y casi defraudado, porque Alberto Fernández-Lorea sonaba auténtico, a pesar del empaque físico en que venían envueltas sus palabras. Después de todo debe haber gentes que no quieran parecerse a Rafael, pensó.

—Yo le tengo mucho miedo al fracaso y el doble al ridículo —siguió el hombre después de pasar la vista por la mampara—, y no sé si mi capacidad es suficiente para la responsabilidad que tengo, y no me gustaría terminar tronado. Sin embargo, la capacidad de trabajo de ese muchacho sí es impresionante y su carrera está en su mejor momento. ¿Qué quiero decir con esto? Que Rafael Morín era punto menos que intachable en su trabajo y tenía además algo que a mí me falta: era ambicioso, y lo digo en el buen sentido de la palabra. (121-122)

En la década de los ochenta, el Partido Comunista de Cuba emprendió el ya mencionado Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas. Se aceptó que existían en la sociedad cubana, como casos aislados y posibles de eliminar con la acción de las organizaciones políticas y de masas, máculas como el fraude académico y la corrupción en algunos niveles bajos e intermedios de la sociedad. Los puntos altos fueron luego los citados casos de Luis Orlando Domínguez y Arnaldo Ochoa; sin embargo, desde la ficción, en *Pasado perfecto*, Leonardo Padura llega a los orígenes del mal en la década de los setenta describiendo (descubriendo) procesos marcados por la ingenuidad o el oportunismo (quizás la mezcla de esos dos elementos tan compatibles) en personajes como el director del Pre de La Víbora (que ya el año siguiente, 1972, no sería director) o el nacimiento de una oscura estrella como Rafael Morín:

Varios meses después, cuando el caso de Rafael Morín dormía cerrado y concluso y René Maciques se consumía en su condena y Tamara seguía hermosa y lo miraba con la humedad perseverante de

sus ojos, todavía se haría la pregunta y se imaginaría la tristeza de Rafael Morín, pequeño magnate en Miami donde su riqueza de quinientos mil dólares era un premio de lotería que no le alcanzaría para comprar todo lo adquirido con su poder de cuadro confiable y brillante en eterno ascenso. (205)

En *Vientos de cuaresma* Leonardo Padura envía de nuevo a Mario Conde a explorar su recurrente espacio del Pre de La Víbora:

De las aulas bajaba un murmullo leve y el patio interior estaba desierto. El Conde sintió definitivamente que aquel lugar, adonde regresaba después de quince años de ausencia, ya no era el mismo que él había dejado. Si acaso le pertenecía en el recuerdo, en el olor inconfundible del polvillo de la tiza y el aroma alcohólico de los *stencils*, pero no en la realidad, empecinada en confundirlo con un desorden de dimensiones: lo que suponía pequeño resultaba ser demasiado grande, como si hubiera crecido en aquellos años y lo que creía inmenso podía ser insignificante o ilocalizable, pues tal vez sólo existió en su más afectiva memoria. Entraron en la Secretaría y luego al vestíbulo de la Dirección, y entonces fue imposible que no recordara el día en que realizó aquel mismo recorrido para escuchar cómo era acusado de escribir cuentos idealistas que defendían la religión. El coño de su madre, casi dijo, cuando salió una joven del despacho del director y les preguntó qué se les ofrecía.

—Queremos hablar con el director. Venimos por el caso de la profesora Lissette Núñez Delgado. (Padura: 2014c: 39-40)

El Pre de La Víbora, esa escuela donde Mario Conde cursara el bachillerato con sus amigos y que, quince años después, el policía y su “hermano” el Flaco Carlos (que ya no es flaco porque engorda por horas sentado en una silla de ruedas después de que una ráfaga de metralla le destruyera la columna vertebral en la guerra de Angola) siguen llamándole “el Pre de nosotros”. El Pre de La Víbora; ahora explorado con la mirada romántica del desencanto en una conversación entre los viejos amigos del bachillerato que se convierte, entre alcoholes y lamentos, en un análisis histórico comparativo entre su generación y la del presente de la novela: el año 1989:

—[...] Desde que entré en el Pre sentí que aquello era otro lugar, otro mundo, y que no lo podía ver como si fuera el Pre de nosotros. Es una cosa extrañísima llegar a un lugar que te sabías de memoria y darte cuenta que ya no es como te lo imaginabas. Pero yo creo que nosotros éramos más inocentes y estos de ahora son más bichos, o más cínicos. A nosotros nos encantaba el lío de tener el pelo largo y oír música como benditos, pero nos dijeron tantas veces que teníamos una responsabilidad histórica que llegamos a creerlo y todo el mundo sabía que debía cumplirla, ¿no? No había hippies ni estos friquis de ahora. Este —y señaló al Conejo— se pasaba el día con la cantaleta de que iba a ser historiador y se leyó más libros que toda la cátedra de historia junta. A este —y ahora le tocó a Andrés— se le metió en la cabeza ser médico y es médico, y se pasaba el día jugando pelota porque quería llegar a la Nacional. Tú mismo, tú mismo, ¿no te pasabas la vida atrás de cualquier culo y luego sacabas 96 de promedio? (66)

Debajo de este análisis, simplificado por la nostalgia, se descubre la añoranza por un país que no existe. Que Mario Conde comprende que nunca existió. Es la visita al que llamaba su Pre la imagen que le recuerda a Conde la ruptura de un sueño y el fracaso de aquel proyecto de hombre nuevo en el que no solamente se vio involucrado, sino en el que también creyó.

El desencanto de Mario Conde entonces debe enfrentarse también con una nueva mirada a la vieja realidad, desde las perspectivas de sus amigos:

—Oye, oye, Conde —el Flaco movió las manos, como un coach que trata de detener a un corredor peligrosamente impulsado hacia un out suicida—, es verdad lo que tú dices, pero es verdad también que no había hippies porque los fumigaron... No quedó ni uno.

—No éramos tan distintos, Conde —entró entonces Andrés y negó con la cabeza cuando el Flaco fue a entregarle la botella—. Las cosas eran distintas, eso sí, no sé si más románticas o menos pragmáticas, o a nosotros nos llevaban más recio, pero yo creo que al final la vida nos pasa por arriba a todos. A ellos y a nosotros. (Padura: 2014c: 67)

Y así Andrés, aquel a quien todos los del grupo soñaban ver algún día defendiendo el campo corto del equipo Industriales, descarga sus frustraciones en catártica controversia con el Flaco:

— No te creas eso. A ti mismo, ¿qué coño es lo que te ha pasado? A mí tú no me engañas, Carlos: estás jodido, te jodieron. Y yo que camino también estoy jodido: no fui pelotero, soy un médico del montón en un hospital del montón, me casé con una mujer que también es del montón y trabaja en una oficina de mierda donde se llenan papeles de mierda para que se limpien con ellos en otras oficinas de mierda. Y tengo dos hijos que quieren ser médicos igual que yo, porque mi madre les ha metido en la cabeza que un médico es “alguien”. No me hagas cuentos, Flaco, ni me hables de realizaciones en la vida ni un carajo: nunca he podido hacer lo que me ha dado la gana, porque siempre había algo que era lo correcto hacer, algo que alguien decía que yo debía hacer y yo lo hice: estudiar, casarme, ser buen hijo y ahora buen padre. (68)

Este parlamento de Andrés es de relevante importancia en esta pieza de la saga y en toda la obra posterior de Leonardo Padura, pues más adelante servirá al Conejo, en sus lúdicos devaneos con la historia, para comenzar a componer y a desarrollar su tesis del cansancio histórico; cicatriz que marca la cara de una generación, —escondida— esa a la que pertenece Conde, su grupo de amigos, Leonardo Padura y miles de cubanos:

—Algo anda mal en el reino de Dinamarca—sentenció el Conejo y bajó otro trago de ron. El vaso, al chocar contra la mesa, denunció el silencio que había caído sobre el comedor.

—Sí, es mejor decir que estoy borracho —sonrió Andrés y pidió más ron para su vaso—. Así todos nos quedamos tranquilos pensando que esta vida no es una mierda como dicen las canciones de los borrachos. (69)

El cansancio histórico es un concepto que se emparenta con el de Fukuyama sobre el fin de la Historia, pero que en el caso de Cuba tiene un efecto mayor debido al desencanto de más de una generación ante el frustrado sueño del paraíso socialista. Es esta charla el punto donde comienza a formarse el concepto que el Conejo completará más adelante en otra historia posterior a la saga de *Las cuatro estaciones: La neblina del ayer*. Concepto que ilustra y justifica el “cansancio de una nación entera y de una generación en particular” (Lunar: 2015: 38).

Es la primavera de 1989, y como preludio de lo que sería la realidad histórica de la isla en el verano de ese año, en *Vientos de cuaresma* la droga entra a formar parte del entramado novelístico. La droga que, incluso su mención, formaba parte de los asuntos tabúes más allá de la realidad nacional, también en su literatura. La joven Lissette Núñez Delgado, profesora del Pre de La Víbora, militante de la Juventud Comunista desde los dieciséis años y con una hoja de servicios ideológicos impoluta, aparece asesinada en su apartamento, con evidencias de haber tenido sexo con más de una persona, y de consumir marihuana:

Y en el agua del inodoro de la casa aparecieron fibras de un cigarro de marihuana. ¿Te gusta el caso? Es metralla, y yo, yo, Antonio Rangel Valdés, quiero saber qué pasó con esa muchacha, porque no soy policía hace treinta años por gusto: ahí tiene que haber mucha porquería escondida para que la hayan matado como la mataron, con tortura, marihuana y violación colectiva incluida... ¿Pero qué clase de tabaco es este? Es como si viniera el fin del mundo, por mi madre que sí. Y acuérdate de lo que te dije: pórtate bien, que el horno no está para panetelas. (Padura: 2014c: 32)

A partir de ese momento Mario Conde comenzará a adentrarse en una realidad escamoteada del discurso oficial, al comprender que los alumnos del Pre de La Víbora fuman marihuana. ¿Será posible que la profesora ejemplar cometa fraude y se acueste con sus discípulos?

En este caso, como apoyo a la exploración de Conde en la realidad, aparece el capitán Jesús Contreras, *El Gordo*. Oficial encargado de sumergirse en el más hediondo ambiente: el naciente mundo del tráfico y consumo de drogas en la Cuba revolucionaria. Una idea comienza a exponerse: los males sociales del capitalismo no pudieron ser abolidos por decreto en la nueva sociedad socialista. Todo lo contrario, permanecían ocultos, agazapados a la espera del momento oportuno para reaparecer bajo nuevas circunstancias y con maquillajes contemporáneos. En 1989 estos males estaban prestos a aflorar con el inicio del llamado Período Especial.

La solución policial de esta novela Mario Conde la resume en una amarga oración simple y positiva: “Un muchacho de dieciocho años fumaba marihuana y mató a una muchacha de veinticuatro que también se drogaba y tenía varios novios” (216).

Por otra parte, la premonición de lo que se avecina queda en la voz del mayor Rangel, que para cerrar el caso le aconseja a Mario Conde:

Lo del tráfico de divisas y la compra en las diplotiendas va a seguir tumbando gentes, y lo de la marihuana centroamericana va a llegar hasta las nubes, estoy seguro, porque esto no parece una operación cualquiera. Y por todo eso yo te felicito, pero mañana, después que me entregues el informe, te vas para tu casa y te pones cómodo, con pijama y todo, y no vuelvas a aparecer por aquí hasta que te llame la comisión disciplinaria. (212)

Sin embargo, en el verano de 1989, Mario Conde es convocado para asumir otro caso. Así nos encontramos con la tercera entrega de la tetralogía: *Máscaras*.

En *Máscaras* la sonda Mario Conde vuelve a sumergirse en los primeros años de la década de los setenta, pero esta vez el objetivo no será su grupo de amigos y el Pre de La Víbora, sino una zona de la realidad cubana desconocida para él: el mundo intelectual, el ambiente artístico y literario. Y un fenómeno del cual todavía quedan cicatrices en muchos cubanos: la parametración.

Como ya hemos puntualizado anteriormente, el proceso de parametración fue el funesto resultado de las sesiones del Congreso de Educación y Cultura de 1971. Punto de partida para establecer además la “impugnación de las creencias religiosas y, sobre todo, la institucionalización de la homofobia. Con el fin de evitar el contagio” (Fornet: 2013: 170). Fue vergonzoso el análisis de estos fenómenos como patologías sociales, y, aún más, el establecimiento de un proceso de saneamiento de focos caracterizado por el aislamiento y la reubicación de ciertas personas, muchos artistas y maestros de alta valía, con un fin provisorio. “*Máscaras* sin duda, ofrece una crítica al Estado Cubano, en particular al periodo más homófobo que se desarrolló durante la Revolución” (Villoria: 2017: 270).

Es el año 1971 el que marca el inicio del llamado quinquenio gris. De una crisis que rompía el carácter inclusivo, si es que este de alguna manera había logrado sobrevivir a las “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro en 1961, acerca de la política cultural de la revolución cubana.

En este período, la cultura se instalaba por decreto al mismo tiempo que se fundaban los mecanismos represores a los enfoques ideológicos y estéticos divergentes. Aparatos restrictivos que no eran más que hijos bastardos de un realismo socialista en plena decadencia en la Unión Soviética y Europa del Este. Una estética que Ambrosio Fornet (2007) definió, desde su

experiencia y praxis como escritor, como: “la literatura como pedagogía y hagiografía, orientada metodológicamente hacia la creación de «héroes positivos» y la estratégica ausencia de conflictos antagónicos en el «seno del pueblo»” (párr.6). Precepto este en el cual, en 1972, y en el espacio de la ficción de la saga *Las cuatro estaciones*, se escudaría el director del Pre de La Víbora para censurar los trabajos de la revista *La Viboreña*.

Mario Conde se adentrará en la vida intelectual del año 1989, y viajará en el tiempo al año 1971 de la mano de un cicerone: Alberto Marqués, a partir de la investigación de asesinato de Alexis Arayán.

Quando el guardia levantó la lona, el fotógrafo aprovechó para apretar una vez más el obturador, como si le faltara apropiarse aún de ese ángulo preciso de la muerte de aquel ser carnavalesco que, según su carnet de identidad, se había llamado Alexis Arayán Rodríguez. Ahora era un bulto rojo, del que salían dos piernas muy blancas, de músculos bien delineados, que contrastaban con la hierba quemada por el sol. Un rostro de mujer, violáceo y abultado, remataba la figura. Al cuello, bien tensada, llevaba la banda de seda roja de la muerte. (Padura: 2014a: 32)

Alexis Arayán es hijo de Faustino Arayán, quien es el último representante de Cuba ante la UNICEF, diplomático de larga carrera y personaje prominente en las altas esferas del país. Al igual que en *Pasado perfecto*, con Rafael Morín, y en *Vientos de cuaresma*, con los padres de Lissette Núñez Delgado (reportera oficialista del más alto nivel, la madre, y exdirigente del Ministerio de Educación, el fallecido progenitor) vuelven a aparecer en *Máscaras* los vínculos del delito con funcionarios del más alto nivel manchados por la corrupción, el oportunismo y la doble moral.

Sin embargo, donde se centra la atención de Conde, más allá del caso policial, es en explorar las oscuridades de aquel período gris en las artes y en la cultura cubanas que transcurrió a partir del inicio de la década de los setenta. Para llegar a la realidad novelada, Leonardo Padura parte del conocimiento y la investigación de la realidad de aquel llamado quinquenio gris. Tanto Mario Conde como el lector harán este recorrido histórico guiados por Alberto Marqués, homosexual, apolítico, pequeñoburgués, desviado ideológicamente, y posible drogadicto (41). Peyorativos oficiales que eran

[...] el resultado de las memorias escritas, conjugadas, resumidas y hasta citadas textualmente, de varios informantes policiacos, sucesivos presidentes del CDR, cuadros del remoto Consejo Nacional de Cultura y del actual Ministerio de Cultura, de la consejería política de la embajada cubana en París y hasta de un padre franciscano que en una época prehistórica fuera su confesor y de un par de amantes perversos, interrogados por causas estrictamente delictivas. (41)

Es Alberto Marqués quien, a pesar de los prejuicios iniciales del Conde, le acompañará en una ruta que complementa la percepción del policía de la realidad de aquel año 1972 en que la inquisición del Pre de La Víbora censurara el número cero de la revista *La Viboreña* y enjuiciara a los jóvenes escritores que en ella participaron.

Marqués, preceptor de Alexis Arayán y guía de Mario Conde en su investigación policial, será el historiador de esta nueva aventura del cada día más desencantado policía. Le llevará a los nuevos antros de la farándula intelectual habanera, pero también le descorrerá los velos de aquel quinquenio (o decenio) gris que ha dejado huellas indelebles en su memoria. Incluso, como exquisito relato dentro de la novela, incluirá su historia parisina junto a dos personajes protagonistas del movimiento intelectual cubano de aquellos años, bautizados en *Máscaras* como El Recio y El otro muchacho. Personajes y aventura que ilustran los oscuros dobleces de un proceso que acabó sustentándose en la mentira, la doble moral y el oportunismo.

También en La Central el año 1989 hace lo suyo. La caída del Gordo Contreras no podía ser en otro momento que en el verano. Aquel estío en el que, paralelamente, la realidad cubana se marcaba con el tráfico de drogas a nivel internacional:

Esto es duro, Conde, duro pero durísimo, te lo juro por mi madre. Mira, hasta me puse el pijama para cumplir con el plan: si me ponen en plan pijama, pues obedezco y me pongo el pijama, pero lo que sí no voy a hacer es rogarle a nadie. Ni al mayor ni a los investigadores esos ni a nadie, porque yo estoy más limpio que la virgen María. Y si huelo a mierda es porque trabajo en la mierda, me baño en la mierda y vivo en la mierda, como cualquier policía que se respete, y no le voy a permitir a nadie que me embarre con otras mierdas que sí no son mías. No son mías, Conde. (156-157)

El defenestrado policía ha caído en desgracia, acusado de delitos en los que no ha tenido participación, pero por los cuales debe responder porque no es posible que no estuviera al tanto de estos. Un irónico paralelo con la realidad de esos días en las altas esferas del gobierno cubano:

[...] no me acusan de ni cojones, pero como hay líos con el tráfico de divisas me quieren envolver a mí en la historia porque dicen que yo debía saber... ¿Saber qué? ¿Saber lo que hacían otros policías que hasta ayer eran buenísimos y ahora están tronados? Lo mío estaba en la calle, partiéndole la vida a los que estuvieran luchándole un fula a los extranjeros y eso lo hice bien, y tú mismo lo sabes. En la calle no se movía un dólar que a mí se me escapara, y si tenía informantes claro que les daba protección, si no quién carajos me iba a informar, ¿no? Ahora, si había cuentas en bancos de Panamá, y había gentes de arriba en otros negocios con dólares, y con tarjetas de crédito y toda esa historia, yo sí no podía llegar a eso, ahí no había negrito de La Habana Vieja ni blanquito bisnero del Vedado ni jinetera de La Lisa que pudiera llegar. Esa historia no es mía ni tiene que ver conmigo. (157)

Paisaje de otoño es la cuarta estación del año 89. Período de conclusiones. Al cerrar el caso anterior, Mario Conde ha sido separado de la policía y espera ser procesado por los de orden interno por causa de su heterodoxia y el enfrentamiento público con el teniente Fabricio, que había sido un arrastre durante todo el verano:

[...] luego de su pelea pública con el teniente Fabricio, el Conde había sido juzgado por el Tribunal Disciplinario y condenado por un período de seis meses, a llenar tarjetas y pasar télex en la Oficina de Información, hasta que su caso fuera nuevamente analizado y se decidiera si volvía a las investigaciones. (Padura: 2014a: 29)

Sin embargo, cuando los árboles de La Habana comienzan a amarillear y la temporada ciclónica está en su punto climático, Mario Conde es llamado a la Central para presentarse ante su nuevo jefe: el coronel Molina.

El año 1989 cierra para dejar atrás un rastro de escorias y defenestración. Mario Conde clama por Félix, un ciclón que se ha formado en el océano Atlántico y que en su desarrollo y recorrido amenaza con atravesar La Habana con vientos de fuerza destructora. Mario Conde espera por Félix “[...] como si resultara posible atraer con la mente a aquel engendro catastrófico y purificador” (Padura: 2014b: 18).

Concluye así la ruta de Mario Conde por las cuatro estaciones de aquel año que marcaría su destino como personaje de Leonardo Padura, como mismo marcó un punto de giro en la realidad de la nación cubana. Y concluye con la sustitución de su amigo, y quien fuera su jefe durante ocho años, el mayor Rangel.

Es entonces que Mario Conde decide (y consigue) negociar con su nuevo jefe la solución del oscuro caso para el cual ha sido convocado, a cambio de su licenciamiento. Dejar definitivamente la policía para comenzar una incierta ruta de desencantos. Comenzar una nueva etapa de su vida en una Habana seguramente purificada por las aguas y los vientos de Félix.

Paisaje de otoño es el escenario para que Conde explore otra etapa desconocida por él, de la más reciente historia del país: los días turbulentos del cambio revolucionario, escenario propicio para aquella sentencia de “a río revuelto ganancia de pescadores” que algunos, subidos oportuna y oportunistamente al carro de la Revolución aprovecharon para inaugurar una nueva etapa de corrupción moral y administrativa en el país.

Y para tal efecto Mario Conde es premiado con un cadáver. El cuerpo de un hombre golpeado en la cabeza con un bate de béisbol, o algún objeto parecido, y con sus órganos sexuales cercenados con un filoso cuchillo:

[...] se llamaba Miguel Forcade Mier y fue en los años 60 el segundo jefe de la dirección provincial de Bienes Expropiados, y era el Subdirector Nacional de Planificación y Economía cuando se quedó en Madrid en 1978, en una escala de regreso de la Unión Soviética. (35)

Miguel Forcade había regresado a Cuba. Su regreso al país y su muerte develaban oscuras historias de tráfico y robo de obras de arte que se remontaban a los tiempos del asentamiento colonial del imperio español en la isla, las cuales decoran esta pieza con la que Mario Conde despide el año.

Mientras contempla en la televisión los efectos ascendentes, descendentes y expansivos del proceso contra la corrupción en la policía, Conde explora más de una zona de la historia cubana. Devela hechos que ya no son capaces de sorprenderle, pero sí de desencantarle aún más. Y, a medida que avanza la trama, más ansía el paso purificador de Félix por una ciudad que ingenua y carnavalesca se entrega al inminente desastre.

Conde es un miembro más de la Policía Nacional Revolucionaria (P.N.R). Esta institución fue creada en Cuba el 5 de enero de 1959, inmediatamente después del triunfo de la revolución liderada por Fidel Castro. Entre sus objetivos fundacionales, la P.N.R. tenía poner fin a la corrupción y los crímenes ocurridos durante los sucesivos gobiernos republicanos, especialmente los que se le achacaban al gobierno de Fulgencio Batista tras el golpe de estado del 10 de marzo de 1952.

Sin embargo, el de la corrupción policial fue otro de los males que se enquistó en los sustratos de la sociedad cubana de los primeros años de la Revolución en espera del momento de resurgir, como los ya mencionados fenómenos de la prostitución, el juego ilícito, el tráfico y consumo de drogas y otros crímenes que salieron a flote en el preludio del llamado Período Especial, los cuales se fortalecieron durante esa etapa y permanecen hasta el día de hoy en la cotidianeidad de la isla donde:

La corrupción bendice y maldice casi todos los niveles de existencia, y aunque parezca exagerado, no existe una sola institución gubernamental que de una forma u otra, no participe y se beneficie de esto. Los organismos administrativos, militares, judiciales y la policía parecen estar a la vanguardia, y sin demérito, la educación y la salud pública intentan seguirles los pasos a lo largo

de toda esta agigantada y devastadora carrera, cuya meta esencial es la degradación. (Valdés en Puerta: 2004:186)

Todos estos actos de corrupción de estrato capitalista —que las novelas policiales de Padura develan— han tenido lugar en la sociedad socialista cubana desde sus inicios, pero han sido acallados por el gobierno que controla el destino de todas las empresas y todas las instituciones de la isla, incluida la prensa, encargada históricamente de develar estos asuntos, pero en el caso de Cuba

[...] la Revolución orientó claramente la prensa escrita de la isla en la medida en que solo permitió que se editaran los órganos que la apoyaban abiertamente y empezó a ejercer un estricto control en todo el ámbito periodístico al designar ella misma sus directores y al sustituirlos por otras personalidades más dóciles cuando empezaban a emitir eventuales signos de discrepancia. (Beaulieu: 2013: 201)

Por lo tanto, es lógico que la prensa cubana, al servicio del gobierno, no haya hecho transparentes estos fenómenos, salvo excepciones como el llamado *Caso Sandra*; reportaje que es considerado por algunos un clásico del periodismo cubano, y que publicara el periodista y narrador cubano Luis Manuel García Méndez en las páginas de la revista oficialista *Somos Jóvenes*, en septiembre de 1987.

En este reportaje se exponía el *modus operandi* de una joven prostituta habanera de ese tiempo y no excluía de la narración las complicidades de funcionarios y trabajadores de los hoteles. De cualquier manera, bien se cuidó García Méndez de no colocar a la policía cubana en planos protagónicos. No más allá de los buenos consejos que le diera a la joven prostituta un policía consciente y comprensivo ante su condición de jovencita con posibilidades de salvación. O de la ingenuidad del otro que la dejaba salir del hotel al ser distraído con la propina en el bolsillo del ascensorista.

Esta “ingenuidad” todavía se manifiesta en esta saga de Padura en el discurso del Gordo Contreras, citado con anterioridad, en frases como: “si huelo a mierda es porque trabajo en la mierda, me baño en la mierda y vivo en la mierda, como cualquier policía que se respete”. O: “¿saber qué? ¿Saber lo que hacían otros policías que hasta ayer eran buenísimos y ahora están tronados?”. En el discurso de Contreras se aprecia el mimetismo de un pensamiento pragmático, y paliativo, pero a escala del policía de a pie.

Posteriormente, los actos de corrupción policial se harían más evidentes en la sociedad cubana. Ya en los primeros años del siglo XXI comenzaría a circular de manera furtiva en Cuba el

libro *Habana Babilonia o Prostitutas en Cuba: Un ensayo con historias reales sobre la prostitución en la Cuba comunista*, del cubano, ahora radicado en Alemania, Amir Valle. El libro es el resultado de un acucioso estudio de la prostitución en La Habana, que realizara el autor durante cinco años en la década de los noventa. Decenas de entrevistas a protagonistas y testimonios de ese fenómeno fueron la base de datos de donde partió el libro. Entrevistas y testimonios que no excluyeron a policías corruptos.

Uno de los entrevistados es Roly. Así lo describe Valle (2013):

Roly tenía 22 años cuando lo entrevisté. Era uno de los delincuentes potenciales de su barrio en Guanabacoa cuando fue llamado al servicio militar. Tuvo la opción de pasar un curso básico para policía y durante un par de años fue uno de los agentes del orden público que recorría La Habana Vieja combatiendo el jineterismo y la delincuencia a la que él mismo seguía perteneciendo. (156)

La ruta, de la calle al servicio militar y luego a la policía, es frecuente en el proceso de corrupción en los agentes. También la de la importación de jóvenes a cumplir ese rol desde otras provincias del país a la capital. Las diversas necesidades insatisfechas de estos jóvenes son la real causa de estos procesos de corrupción. Roly describe el *modus operandi* de los policías de a pie:

Nosotros, los de a pie, tenemos que fijar las trampas para ver qué putica cae y cuando cae una le metemos miedo pa' ver si le sacamos a flote el chulo que la maneja y así armamos la cadena. Después cogemos al chulito, le apretamos los verocos y siempre le sacamos una mordidita a cambio de que se pasee libre por nuestra zona de caza. (157)

Lo cierto es que en *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura comenzaban a manifestarse los primeros vestigios de este fenómeno, quizás disimulado por los grandes escándalos políticos de la década de los ochenta. Como la propina en el bolsillo del ascensorista, que hizo que el policía “ingenuo” ignorara la presencia de la prostituta en el hotel, en *El Caso Sandra*.

En ausencia de una prensa libre, la narrativa de Padura juega el papel que esta desestima, el de informar con veracidad. *Las cuatro estaciones* recogen la crónica de sus días con mucha más claridad y desde una posición mucho más honesta que la asumida por el periodismo oficial. “Padura refleja en sus obras problemas concretos y denuncia sin tapujos asuntos de corrupción en el seno del gobierno y del Partido Comunista, problemas de inseguridad ciudadana, situaciones de miseria y desamparo, etc.” (Sánchez y Martín: 2014: 182). En toda su serie policiaca protagonizada por Mario Conde, desde *Pasado perfecto* hasta *La transparencia del tiempo*, “[...] se observa su intención de convertirse en testigo crítico y escéptico de la realidad cubana, así como en crónica de un tiempo y de un espacio concretos” (182), tal y como lo asume el periodismo genuino.

El año termina y cierra el ciclo de cuatro estaciones. Mario Conde se ha transformado. Ahora no es policía. El Viejo, el mayor Rangel, ya no es su jefe; quizás se resigne a vivir disfrutando del exquisito privilegio de saborear los buenos puros y mejores whiskies que le llegan del extranjero, gracias a su hija o a su yerno. Pero no será así para un Mario Conde persistente. Un nuevo Rufino, el siempre sustituible pez peleador que cada vez será bautizado con el nombre de aquel abuelo peleador de gallos, nada en el coloide de aguas turbias y restos de cualquier comida que el Conde le proporciona. Basura, un perro callejero recién adoptado, también le hará compañía mientras espera que algo raro o novedoso ocurra en su vida. Quizás sea el momento de dedicarse seriamente a la literatura y escribir, al fin, cuentos escuálidos y conmovedores.

Pero sabemos que no. No hay finales felices para Mario Conde. No hay final. Y eso lo sabe también, cerrada la tetralogía, Leonardo Padura.

Definitivamente *Las cuatro estaciones* marcan el inicio de la obsesión de Leonardo Padura por escarbar en momentos culminantes de la historia insular con absoluto realismo. Es esta la plataforma que le incitará a lanzarse a otros tiempos y espacios de la historia cubana: a los tiempos del gobernador general de la isla de Cuba Miguel Tacón y Rosique, a los momentos de la dictadura del asno con garras, Gerardo Machado, y de nuevo a los inicios del proceso revolucionario, en *La novela de mi vida*. A los últimos años del período previo a la revolución de 1959, en *La neblina del ayer*. A historias que trascienden la realidad y la historia de Cuba, en *El hombre que amaba a los perros* y en *Herejes*.

Y es que, como vimos, a partir de 2000 Padura comienza a explorar en su narrativa las relaciones de Cuba con América y sobre todo con Europa, y la coloca como centro de algunos acontecimientos importantes de la historia internacional del siglo xx, de ese modo como bien destaca Ángel Esteban (2018) en su libro *El hombre que amaba los sueños*:

[...] deja paso en el nuevo siglo y milenio a una narrativa que se libera del círculo cerrado de “lo cubano” y conecta la identidad nacional con fenómenos culturales políticos e históricos que sacan a Cuba del narcisismo lastimero y quejumbroso de las miserias sufridas en el Periodo Especial. (75)

Esto, por supuesto, sin dejar de politizar en sus novelas, que como también señala Ángel Esteban (2018) ha tenido una proyección creciente desde su primera entrega hasta la última, aunque sea una politización sugerida, pues como nos dice el propio autor, él nunca habla “[...] directamente de política en [sus] obras, sino que coloc[a] al lector en el camino de una posible lectura política que él debe completar [por sí mismo]” (Padura en Uxó: 2006: 30). La politización

sugerida es posible desde el momento en que se escoge el modelo policial para construir una realidad ficcionalizada (Vilches: 2006: 82). Vemos como:

Las cuatro estaciones operan en dos planos de significación, por una parte tenemos el enfoque puntual en el crimen, que se resuelve mediante el trabajo investigativo y siguiendo en parte la tradición de la novela enigma. Por la otra, el plano de la realidad social que se pone de manifiesto (reflejado o desenmascarado) a partir del hecho policial que nos obliga a examinarla. De esta manera, el crimen se construye en una suerte de lacaniano síntoma que nos hace presente las imperfecciones o anomalías del sistema. (82)

La crítica social en el seno de sus nuevas producciones cada vez más universales continuará recayendo, como siempre, en la visión y la problemática de sus personajes, que son, en última instancia –como hemos señalado anteriormente– las voces encargadas de contar la historia que disiente de la historia oficial. Pero ahora estas voces se conectan con otras voces foráneas o con lo universal de la música y el arte y dan a su narrativa ese vuelo más amplio. Para Esteban (2018), estas interacciones que en su obra más madura logra el de Mantilla con la política y la literatura o el arte es lo que le imprime a la isla “[...] un protagonismo histórico que termina para siempre con el tópico de Cuba como una isla donde nunca pasa nada, donde el tiempo se ha detenido y solo cabe en las imágenes de sus costas paradisíacas, sus palmeras y sus mulatas” (82). Todas las novelas que suceden a la tetralogía

[...] proponen más explícitamente una reflexión sobre la historia, la política y la cultura cubanas en un contexto más universal [...] En cada una de ellas hay un momento crucial de la historia occidental que se cruza con la historia de Cuba, y convierte a la isla en protagonista vicaria del destino de la civilización contemporánea. (Esteban: 2019: 1315)

Otro modo de conectar la identidad nacional con fenómenos culturales, políticos e históricos que enlazan a Cuba con otras latitudes es dirigiendo la mirada a grupos poblacionales y cofradías apenas visitados por las letras cubanas, como los masones, las comunidades de emigrantes en Cuba (chinos, hebreos, japoneses), y los refugiados políticos. Y será, en más de una ocasión, Mario Conde la sonda que ha de utilizar Padura para estos fines. Pero un nuevo Mario Conde transformado en oficio y objetivos de vida. En *La neblina del ayer*, Conde es librero. Una labor que se aleja de la del policía en cuanto “Es más bien un asunto de cultura, que navega peligrosamente en las aguas del negocio privado imposible en la isla, y que se instala además en un territorio pantanoso para el que lo acomete en el universo de las dictaduras” (1314). Este cambio en el oficio de su protagonista es también un recurso que utiliza el autor para permear sus historias

de un argumento y un ambiente más globales. Conde “[...] se ha convertido en un culto vendedor de libros y en un aspirante a escritor refinado, cuyo punto de mira se ha elevado de lo marginal habanero hasta los confines de la literatura universal [...]” (1315).

7.2. EL ENIGMA POLICIAL. LA RELEGACIÓN DEL ENIGMA A UN SEGUNDO PLANO

Una de las características del neopolicial, enumeradas por la investigadora Francisca Nogueroles de la Universidad de Salamanca en su artículo “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, es la manera en que esta narrativa relega el enigma a un segundo plano, esto es, el caso policial puesto en función de narrar un drama más profundo: los conflictos sociales del país, que serán reflejados a través de las historias individuales de una diversa gama de personajes.

El género policial, al igual que todos los géneros, se sustenta en la continua y delicada infracción de sus leyes. Y podría decirse más: existe gracias a la decadencia de sus cánones ante el ímpetu del desarrollo de la sociedad. Sociedad en la que vive en continua confrontación no solo el creador literario, sino también el lector.

Para Nogueroles Jiménez, la historia de la literatura policial latinoamericana “es la historia de una transgresión” (2006: párr. 1). Una historia que partió (en Cuba como en la mayoría de los países del continente latinoamericano) de la imitación, reproducción y traducción del modelo deductivo anglosajón —amparados los autores por el escudo de anglosajones pseudónimos—; pasó por la parodia y el calco del *hard-boiled* norteamericano; para desembocar, finalmente, en lo que se ha dado en llamar el neopolicial latinoamericano, sin dudas la más auténtica manera de asumir el género criminal en estas tierras.

Así, los escritores del neopolicial latinoamericano desde los inicios de esta estética:

[...] recelan de los discursos autoritarios y se refugian en la cotidianeidad. Enemigos de la experimentación que caracterizó la literatura del boom, privilegian en sus textos los nuevos realismos. Al poseer un espíritu de grupo que contrasta con el sesgo individualista predominante en la vida literaria —no en vano la Semana Negra de Gijón, coordinada por Taibo II, es definida por sus participantes como “una fiesta entre amigos”— han mantenido relaciones muy estrechas con los cultores [...] con quienes comparten planteamientos ideológicos y estéticos. Desde el punto de vista ideológico se definen como hijos del 68, militantes de izquierda durante su juventud, pero desencantados con la evolución de los tiempos. (Nogueroles: 2006: párrs. 16-17).

Una de las características esenciales del neopolicial es que privilegia el acercamiento al contexto social y, como consecuencia, deja el misterio por resolver en un segundo plano:

Las principales señas de identidad del neopolicial parecen residir en su carácter realista, su dimensión social y su capacidad para cuestionar de forma crítica el contexto circundante. De este modo, la intriga inherente al misterio de un caso criminal no esclarecido, más que ser el elemento central de la trama narrativa, termina por convertirse en un pretexto que sirve a los autores para proyectar una mirada sobre la realidad histórica. (Sánchez & Martín: 2014: 173)

El propio Leonardo Padura opina acerca de este fenómeno, en entrevista concedida al crítico e investigador cubano José Antonio Michelena (2014):

[...] incluso la novela negra tuvo su declinación cuando se convirtió en un modelo que podía reproducirse, y en los setenta tiene que iniciar una nueva búsqueda dentro del género, que significó, a mi juicio, el hallazgo más importante en la historia de esta literatura: que se puede hacer novela policiaca incluso sin crimen, incluso sin investigación, incluso sin violencia (85).

Ya a inicios de la década de los noventa, y con esta experiencia acumulada, cuando Leonardo Padura se enfrentó a la tarea de escribir *Las cuatro estaciones*, lo hizo con el conocimiento pleno de la responsabilidad que implicaba este ejercicio, en última instancia estético. Sabía que frente a él se presentaban diversas rutas por las cuales podía transitar en busca de un más o menos feliz término de la historia, algunas más socorridas que otras. Eran los primeros meses del año 1990, y un cambio en su vida laboral le permitía el tiempo libre para dedicarse a escribir la primera de las cuatro novelas: *Pasado perfecto*. Y lo hizo bajo el siguiente precepto:

Escribir una novela policial puede ser un ejercicio estético mucho más responsable y complejo de lo que se suele pensar, tratándose de una narrativa muchas veces calificada —con razón— de literatura de evasión y entretenimiento. En el acto de la escritura de una novela de este género un autor puede tener en cuenta diversas variables o rutas artísticas, de las cuales tiene la posibilidad de escoger o transitar las que prefiera y, sobre todo, las que, según sus capacidades, pueda, y según sus propósitos, quiera. Es factible, por ejemplo, escribir una novela policial solo para contar cómo se descubre la misteriosa identidad del autor de un crimen. Pero también es viable escribirla para, además, proponerse una indagación más profunda en las circunstancias (contexto, sociedad, época) en que ocurrió ese crimen. (Padura: 2012a: 166)

De esta manera, Leonardo Padura elige una nueva ruta en la literatura policial cubana, un camino que lo separa de una novelística complaciente y políticamente correcta, oficialista; escrita, en la mayoría de los casos, por amateurs de las letras en cumplimiento de una orden de esencia militar.

Como se ha mencionado anteriormente, en este trabajo “[...] el policiaco cubano se había enquistado de tal manera en su propia estética que la mayoría de los autores, así como sus obras, se habían quedado al margen de la evolución de la narrativa cubana. Y definitivamente rezagados” (Lunar: 2012: 19), al estar regidos por una serie de cánones literarios impuestos por el Ministerio del Interior bajo la pauta de un grupo de reglas que en 1972 publicara este organismo y que ya hemos enumerado en el capítulo V de este trabajo.

“Las cuatro estaciones van mucho más allá de los cuatro casos que resuelve el heterodoxo policía Mario Conde. La estremecedora historia de una generación y su destino fluye vigorosamente debajo de cada muerte, cada proceso, cada interrogatorio y cada borrachera del protagonista” (19). Pero podría decirse también que todas estas realidades fluyen, no por debajo, sino por encima del enigma, porque a Leonardo Padura:

No le interesa quién mató a quién, sino por qué, cómo, etc. En la nueva novela policial que él contribuye a forjar, la resolución del enigma pasa a un segundo plano porque no importa tanto mantener el *statu quo*, servir al mantenimiento del “presente continuo” utópico, porque no existe, como saber de dónde venimos, cómo somos, por qué hemos llegado a esta situación, etc. En la conclusión de las novelas, no hay casi respuestas, pero las preguntas se multiplican. El mundo descrito no es cerrado, sino abierto y enigmático. (Esteban: 2018: 70)

Así, en *Pasado perfecto*, Mario Conde, después de resolver el caso policial, o sea descubrir al asesino de Rafael Morín, todavía queda con dudas acumuladas, con verdades por develar que, para él, y para el lector que lo ha acompañado durante toda la narración, también son interrogantes fundamentales:

Mario Conde miró otros laureles, los que inauguraban el Paseo del Prado, muy cerca del mar, y se repitió la pregunta. De la boca de la bahía se levantaba un viento cortante que lo obligaba a mantener las manos en los bolsillos del jacket, pero necesitaba pensar y caminar, perderse entre las gentes y esconder su alegría pírrica y su frustración de policía satisfecho por descubrir la maldad de los otros. ¿Por qué Rafael Morín pudo hacer una cosa como esta? ¿Por qué quería más, todavía más, mucho más? (Padura: 2012: 203).

Termina la primera estación del año 1989 y, aunque Mario Conde ha resuelto el primero de los cuatro casos que Leonardo Padura le encomendara para ese convulsivo período, todavía queda un crimen por resolver, el del Estado:

Por eso su narrativa policial posee una hondura indagatoria que no se satisface con la retención de información, el suspense, las tensiones internas, las pistas falsas y el atisbo final de los culpables, sino que informa sobre un estado social, sobre los resortes que mueven al delito, a la desesperación y a la desesperanza a muchos de sus personajes, hijos de un momento convulso, de un periodo de crisis económica y existencial. (López: 2021: 73)

Es por eso también que le falta algo más importante que solucionar en ese año en que cumplirá treinta y seis: su vida. Una vida que se compone fundamentalmente del paradigma de su abuelo Rufino —criador de gallos finos y fanático del Club Almendares—, de su renacimiento enamorado con Tamara y la imposibilidad real del hecho, la búsqueda de nuevas sensaciones

y emociones que sustituyan su frustración sentimental, la dependencia enfermiza de aquel grupo de amigos con los que coexiste desde el año 72 cuando comenzaron la gran aventura del vivir una tarde de septiembre en el Pre de La Víbora, y, finalmente, esa urgente necesidad de escribir: dicha y agonía que le acompañan como motivo permanente durante toda la saga. Escribir un cuento escuálido y conmovedor, al estilo de Salinger:

Abandonó la taza vacía sobre la mesa de noche marcada por otras tazas abandonadas y fue hasta la montaña de libros que esperaban su turno de lectura sobre una banqueta. Recorrió los lomos con el dedo, buscando un título o autor que lo entusiasmara y desistió a mitad de camino. Estiró la mano hacia el librero y escogió el único libro que nunca había acumulado polvo. “Que sea muy escuálido y conmovedor”, repitió en voz alta y leyó la historia del hombre que conoce todos los secretos del pez plátano y quizás por eso se mata, y se durmió pensando que, por la genialidad apacible de aquel suicidio, aquella historia era pura escualidez (Padura: 2012: 231-232).

Ha confesado Leonardo Padura a Wieser (2005) que al escribir *Pasado perfecto* era su intención dejar un testimonio de la vida cubana de aquellos años (párr. 4). La ausencia de un periodismo que cubriera la realidad de la isla en esos momentos —condición que parece perpetua al observar el periodismo maquettato y repetitivo que subsiste en Cuba en el momento de escribir este texto— motivó no solamente al autor de *Las cuatro estaciones*, sino a la mayoría de los narradores cubanos de los grupos de los nuevos y novísimos narradores, a aprovechar sus textos narrativos como sucedáneos de una prensa alternativa al complaciente periodismo oficial.

En *Pasado perfecto* Leonardo Padura comienza a desarrollar un planificado discurso donde expondrá las frustraciones, las esperanzas y los desencantos de una generación.

El caso policial es un pretexto. Lo es en *Pasado perfecto* y lo será en el resto de la obra del autor, porque según él mismo nos dice:

[...] es tan admisible escribir una novela policial para divertir, complacer, jugar a los enigmas, como (si uno puede y quiere), para preocupar, indagar, revelar, tomarse en serio las cosas de la sociedad y de la literatura... olvidándose incluso de los enigmas. (Padura: 2012a: 166)

Este será el punto de partida estético de Leonardo Padura en *Pasado perfecto*. El inicio de una ruta a la que será fiel en todo el trayecto de *Las cuatro estaciones*, y en el resto de su literatura policial.

En *Vientos de cuaresma*, Mario Conde debe descubrir al asesino de la joven profesora Lissette Núñez Delgado; sin embargo, hay un enigma paralelo —y muy personal— que compite

con el del asesino encubierto en los vericuetos de una compleja realidad, el enigma sobre Karina: ¿quién es esa mujer?:

Necesitó media hora para sustituir la rueda pinchada pero en ese tiempo aprendió que los tornillos se aprietan de izquierda a derecha y no al revés, que ella se llama Karina y tiene veintiocho años, es ingeniera y está separada y vive con su madre y con un hermano medio tarambana, músico de un grupo de rock: Los Mutantes. ¿Los Mutantes? Que a la llave de clanes tienes que darle con el pie y que a la mañana siguiente, muy temprano, ella salía en su carro hacia Matanzas con una comisión técnica para trabajar hasta el viernes en la fábrica de fertilizantes, y que sí, muchacho, había vivido toda la vida ahí, en esa casa de enfrente, aunque el Conde llevara veinte años pasando casi todos los días por allí, por esa misma calle, y que una vez leyó algo de Salinger y le parece fabuloso (y él hasta pensó rectificarla: no, es escuálido y conmovedor). Y también aprendió que cambiar una goma pinchada puede ser una de las tareas más difíciles del mundo. (Padura: 2014c: 16-17)

Así, como una inyección de locura, aparece en la vida del Conde esta despampanante mujer:

el pelo es rojo, encendido, rizado y suave; las piernas son dos columnas corintias, rematadas en los atributos de las caderas y apenas cubiertas por un blue-jean cortado y deshilachado; la cara enrojecida por el calor, medio oculta por las gafas oscuras de cristales redondos, bajo las que exhibía una boca pulposa de gozadora vital y convencida (15).

Karina es un personaje intangible en los momentos en que el policía más precisa de ella, no solo para alimentar sus ansias de macho, sino para confirmarse aquella certeza de que “el destino del hombre se realiza en la búsqueda, no en el hallazgo, aunque todos los descubrimientos parecen la coronación de los esfuerzos” (156). Karina es ineludible y deseada, a la vez que destinada a la distancia.

Finalmente, el misterio de Karina es resuelto gracias a la vulgar dramaturgia de la vida cotidiana. Karina fue un oasis en la existencia de Mario Conde. Karina fue una ilusión. Una mentira:

—Una llamada de mi marido —dice y el Conde vuelve a pensar que no entiende. La palabra marido suena sencillamente absurda y mal ubicada en aquella conversación. ¿Un marido? ¿Un marido de Karina?

—¿Qué me quieres decir?

—Que esta noche regresa mi marido. Es médico, está en Nicaragua. Suspendieron su contrato y adelanta el regreso. Eso es lo que te quiero decir, Mario. Me llamó ayer por la mañana.

El Conde busca un cigarro en el bolsillo de la camisa, pero desiste. En realidad no quiere fumar.

—¿Cómo es posible, Karina?

—Mario, no me hagas más difícil las cosas. No sé por qué empecé esta locura contigo. Me sentía sola, me caíste bien, me hacía falta acostarme con un hombre, entiende eso, pero escogí el peor hombre del mundo.

—¿Soy el peor?

—Te enamoras, Mario —dice ella y se acomoda el pelo tras las orejas. Así, con el short y la camiseta, parece un muchacho afeminado. De ella siempre se volvería a enamorar.

—¿Y entonces?

—Entonces vuelvo a mi casa y a mi esposo, Mario, no puedo hacer otra cosa, ni quiero hacerla. Me encantó haberte conocido, no lo lamento, pero es imposible.

El Conde se niega a entender lo que está entendiendo. ¿Una puta? Piensa que es un error, y no encuentra la lógica de la posible equivocación. Karina no es para él: concluye. Dulcinea no aparece porque no existe. Pura mitología. (216-217)

El verdadero enigma de estas novelas de Mario Conde está en la realidad misma. Mario Conde pasa los días de cada estación, los episodios de cada pesquisa criminal, buscando una verdad que está más allá de la identidad de un asesino. Y la encuentra en el desengaño amoroso con Karina; en una conversación filosófico-popular, en la costa, con un grupo de irreverentes chiquillos, los frikis, semilla finisecular de una de las más frondosas tribus urbanas de la actualidad; en la cháchara con otro grupo de muchachos que juegan a la pelota en la calle; o en la complicidad de un miembro de la nueva generación de muchachos del Pre de La Víbora, ese lugar que en su forma y contenido está muy lejos de parecerse a aquel “Pre de nosotros”.

Mario Conde debe buscar a un asesino en cada caso, pero se empecina en encontrar la verdad. Una verdad que está más allá de la identidad de un delincuente. Una verdad absolutamente esquiva. Una verdad que va componiendo a retazos para desencantarse con cada segmento que consigue acumular. Un desencanto que trasciende lo social para meterse en sus huesos como el más cruel desencanto que puede sufrir un hombre: el desencanto consigo mismo.

En *Pasado perfecto* y *Vientos de cuaresma* se llega a la solución del planteamiento criminal gracias a la propia sucesión de los acontecimientos. No es necesaria la genialidad de un detective —amanerado o maniático— que induce o deduce y que a partir de una colilla de cigarro o de una mancha en la ropa de alguno de los personajes más anodinos, acosa y acorralla al culpable para descubrirlo mientras toman el té en una sala repleta de otros sospechosos expectantes al inicio, aliviados y perplejos en el momento de la conclusión.

Lejos está Mario Conde de ser un tipo inteligente. Esa categoría está reservada para los hombres de éxito que, en las novelas donde Leonardo Padura lo ha condenado a vivir, son los malos. Mario Conde no induce ni deduce, apenas conduce una investigación que casi siempre se

encamina por rumbos que él mismo no sospecha. Así, dejándose llevar por esta corriente, consigue el policía definir sus casos. Esta característica nos remite de nuevo al concepto postmoderno de sujeto lacaniano: del sujeto atrapado en una serie de circunstancias, en definitiva, del sujeto descentrado, muy diferente del sujeto trascendentalizado de Descartes al que se ajustan los detectives del policial clásico. En Mario Conde la lógica no opera siguiendo un principio “de valores de verdad o consistencia”, sino que ocurre como en la vida que:

[...] tiene esa curiosa capacidad de ser descentrada, esto es, la mente (y los pensamientos) no está localizada como una espacie de proceso que existe en algún lugar que típicamente se ubica en la cabeza, sino que está descentrada, es una concurrencia de muchos flujos, de lo emocional, de lo postural, de lo relacional [...] (Vásquez: 2015: 66)

Es esa una de las razones por las cuales Conde utiliza incluso la intuición para la resolución de los casos que se le presentan. Intuición que está condicionada por una serie de factores que quedan fuera de su control.

Ya en *Vientos de cuaresma*, en la escena del desenlace del caso policial, queda explícito:

Los granos de la cara se oscurecieron y ya no pareció ni bello, ni fuerte, ni joven y el instinto le dijo al Conde que habían llegado al epílogo de aquella historia. ¿Por qué la habría matado? ¿Por qué un muchacho de dieciocho años podía hacer algo así, tan definitivo y animal? ¿Por qué la búsqueda de la felicidad podía terminar en aquel deterioro que apenas comenzaba a producirse y que no terminaría nunca, ni siquiera después de los diez, quince años que Lázaro San Juan iba a cumplir en el rigor degradante de una cárcel, rodeado de otros asesinos como él, ladrones, violadores y estafadores, que se disputarían el corazón oscuro de su belleza y su juventud como un trofeo que más tarde o más temprano devorarían con todo placer? A este Lázaro no lo salvaría ningún milagro. (Padura: 2014c: 203-204)

Mario Conde, guiado por el “instinto”, llega a la solución del crimen, pero otra vez le quedan dudas pendientes. Preguntas que sobrepasan la solución de un enigma para encontrar refugio en la psicología de un personaje, y más allá: en la acción de la sociedad sobre los individuos. Algo que de alguna manera intentara explicarle —o explicarse él mismo— al inicio del caso, el nuevo director del transformado Pre de La Víbora al referirse a la nueva generación de educandos:

Hay algo que no está funcionando bien, la verdad, y estos muchachos de ahora son distintos. Es como si de pronto el mundo fuera demasiado rápido. Sí, es algo así. Dicen que es uno de los síntomas de la sociedad postmoderna. (40)

El (anti)héroe de *Las cuatro estaciones* busca más allá de lo demostrable. Su pesquisa es personal. El enigma por descifrar está en otra dimensión. En *Máscaras* lo define así el narrador de la historia:

Como policía, Mario Conde tenía el mal hábito de las ideas fijas y de la búsqueda, en cada caso, de sus propias obsesiones. Y la historia de aquel travesti muerto (y tal vez simbólicamente transfigurado en una efeméride significativa), poseía todos los condimentos capaces de atraerlo y arrastrarlo, hasta el fin. (Padura: 2014a: 72-73)

Sin embargo, en la tercera entrega de *Las cuatro estaciones*, Leonardo Padura pone a Mario Conde frente a un nuevo reto: sí se le hace necesario descifrar un enigma. Un enigma clásico, semejante al de las novelas anglosajonas de principios del siglo XX, o a los, ya en ese momento de moda, postmodernos *bestseller* de la corriente que Dan Brown bautizara como “auge conspiranoico”. Claro que este enigma, como debe ser, siempre quedará en segundo plano. El asesino de Alexis Arayán se descubrirá gracias al desarrollo de las acciones en el transcurso de la historia.

¿Cuál es este enigma entonces y qué función cumple en la novela?

Alexis Arayán, un joven homosexual, aparece asesinado en el Bosque de La Habana. El cadáver está vestido de mujer: una bata roja, larga y anticuada; los hombros envueltos en un chal, también encarnado; alrededor de la cintura una banda de seda. Luego se enterará Mario Conde que Alexis Arayán no acostumbraba a vestirse de mujer. Y observa que es una coincidencia que el asesinato haya ocurrido en la noche del 6 de agosto: Día de la Transfiguración para los católicos. Como detalle adicional, el asesino introdujo en el recto de su víctima dos monedas de un peso.

La teatral vestimenta de Alexis Arayán corresponde a la del personaje de Electra Garrigó, de uno de los grandes hitos del teatro cubano, Virgilio Piñera:

Homosexual, ateo, crítico de las ideologías nacionales de mediados del siglo XX —la liberal, la católica, la marxista...—, Piñera fue la personificación de la inconformidad intelectual en Cuba. Esa ubicación áspera de una comunidad literaria sometida a fuertes moralizaciones y autorizaciones religiosas e ideológicas, hizo que la crítica de Piñera al orden cultural de Cuba, previo a la Revolución, lo sumara diáfananamente a esta a partir de 1959. (Rojas: 2012: párr. 3)

Sin embargo, como ya hemos mencionado anteriormente, no pasó mucho tiempo para que el autor de *La isla en peso* comenzara a sentir los rigores de la exclusión provocada por el proceso revolucionario. De reverenciado por Guillermo Cabrera Infante y los jóvenes que se agruparon

alrededor de *Lunes de Revolución*, Piñera pasó a ser un fantasma del pasado. Del “pasado heterodoxo y vanguardista de la propia Revolución” (párr. 7).

No fue Virgilio objeto de la reivindicación hegemónica concedida a fines de los ochenta a José Lezama Lima y otros del Grupo Orígenes. En el momento en que Leonardo Padura acometía la escritura de *Las cuatro estaciones*, el autor de *Electra* Garrigó continuaba expulsado del parnaso de las letras revolucionarias. Sin embargo, era adorado de manera casi clandestina por las nuevas generaciones de escritores. En *Máscaras*, el personaje de Alberto Marqués es la “representación enmascarada del poeta, narrador y dramaturgo Virgilio Piñera” (Quesada: 2014: 108).

La teatralidad impresa en el texto de *Máscaras* permite a Conde una indagación paralela al asesinato del joven, al pasar de una posición francamente homofóbica a una nueva interpretación de la historia del país a partir de la vida de un personaje estigmatizado:

Alberto Marqués es, entonces, la máscara de Virgilio Piñera, pero también un sujeto de índole ficticia, con derecho propio a existir en la literatura; quizás por eso, cada vez que aparece en la novela, su actuación concierne a pasajes en los cuales el espacio que lo circunda se convierte en un escenario, en la afirmación explícita de la obra dentro de otra obra, del ser o no ser, de la máscara o la persona. (110)

De esta manera, la indagación en la Biblia acerca de la Fiesta de la Transfiguración la debe complementar Mario Conde con el estudio de un manuscrito: “El tratado del transformismo y la autocreación corporal”, que había escrito el Recio, constantemente referido en la novela, compañero de aventuras homosexuales y teatrales de Alberto Marqués durante una estancia en París en la década de los setenta y personaje fácilmente identificado con Severo Sarduy al tiempo que el texto pudiera además hacer referencia a *La simulación*, obra escrita por este autor cubano en 1982. Según Dorado-Otero (2014), Padura utiliza el texto de Severo Sarduy para introducir el tema del simulacro y el travestismo y a través del recurso de la intertextualidad permitir una voz más experta en estos temas (52). Una intención similar han reconocido Esteban y Aparicio (2022) cuando señalan que:

Padura [...] transforma los textos de otros autores en materia útil para sus fines estéticos y críticos, modela igualmente temas y procedimientos de otros autores, tanto de la novela policial como de su propia tradición cubana, y llega incluso a transfigurar su propia obra en fragmentos recurrentes, con el fin de reescribir las tradiciones literarias que lo han alimentado, para darles, además, una finalidad humana, ética y social. (65)

Pero además de incorporar los textos y transformarlos para sus fines estéticos, integra también, como hemos visto, personajes que representan a sobresalientes figuras de la cultura cubana y al usar este recurso:

[...] alterna la identidad de personajes reales y personajes imaginarios, lo que genera una vertiginosa sucesión de semblantes embozados que refuerza la discusión acerca del disimulo, la hipocresía y el travestismo moral que se extiende a lo largo de toda la novela. De modo que la condición desfavorable de Alberto Marqués, además de la de Piñera, representa las aflicciones de individuos concretos, como José Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Antón Arrufat o cualquier otro escritor cubano cuya obra haya sido estigmatizada durante esa pavorosa etapa. (Quesada: 2014: 110)

Volviendo al análisis de Dorado-Otero (2014), el recurso de la polifonía intertextual usado por Padura le permite a este autor vincular *Máscaras* con una tradición literaria, a la vez que se convierte en un mecanismo para explorar diferentes voces, y por tanto diferentes visiones del mundo, más allá del monólogo del Estado (50). Voces y fragmentos de ensayos sobre la esencia de teatro o travestismo, fragmentos de textos religiosos e incluso poesía (49) muy presentes en esta novela, pero también a lo largo de toda su novela policial, hacen que estas dejen de ser estrictamente policiales y como dice Dorado-Otero se conviertan en una amalgama de diferentes géneros (49) donde el enigma deja de ser importante.

En esta novela el enigma tiene la función, además de aportarle la imprescindible teatralidad a una historia que ha de moverse en el mundo del teatro cubano —desde la década de los setenta hasta el mismo año 1989—, de servirle como vehículo a Mario Conde para desarrollar una pesquisa mayor, esa que se centra en los momentos velados —o mal contados— de la historia nacional y que ahora conocerá por la voz y la experiencia personal de Alberto Marqués, para, desde su nueva perspectiva de personaje novelado, proyectar una luz diferente y necesaria a los hechos históricos.

Conjuntamente a lo anterior —como bien destaca Lourdes Dávila (2019)— la introducción de la famosa obra teatral de Virgilio Piñeda *Electra Garrigó* en la historia policial, va más allá de ser una apología y una redención al dramaturgo cubano. Existe una alegoría, en el enlace de la trama policial con la estética teatral que tiene lugar en la novela:

La vida política en la Cuba de 1989, en la antesala del Periodo Especial, está poblada de engaños forzados y voluntarios, de incesantes máscaras. La crítica de la novela subraya sobre todo la teatralidad del crimen principal, que en su resolución apoya el régimen revolucionario y parece anular la legitimación de la homosexualidad y la estética travestí planteada a lo largo de la obra. (1156)

En *Paisaje de Otoño*, Padura también le agrega a la historia que Mario Conde debe afrontar, un misterio adicional: la enmarañada leyenda de una figura de oro del Buda, creada en tiempos de la dinastía T'ang y que de algún modo había sobrevivido a la catástrofe del siglo IX hasta pasearse definitivamente por los salones de la aristocracia cubana de inicios del siglo XX.

Aunque la historia del Buda de *Paisaje de otoño* no tiene el esquema de puzzle que el “enigma de La Fiesta de la Transfiguración” de *Máscaras*, sí cumple el objetivo, desde su humilde posición en segundo plano, de decorar el desarrollo de la historia y demostrar las magnitudes de la corrupción habanera en varios períodos de la historia nacional. Esta historia es contada dentro de la novela por el doctor Alfonso Forcade, personaje dotado de un toque de misticismo que le enaltece a la vista de Mario Conde. Alfonso Forcade, que es capaz de descubrir (y descubrirle al lector) la capacidad intuitiva de Mario Conde y la manera, casi fortuita, en que este resuelve sus casos.

En esta historia a Mario Conde lo enmarañan las ramificaciones del crimen. Al mismo tiempo que busca evidencias que lo conduzcan a desenmascarar al asesino de Miguel Forcade Mier, acumula otras piezas aparentemente menos útiles, pero, al final, decisivas para un detective: traiciones, estafas, acosos, mentiras e imposturas. Asombros.

Así se lee en una escena de *Paisaje de otoño*, en la cual el nuevo coronel al mando de la Central de Policía, sustituto del defenestrado mayor Rangel, se sorprende ante los elementos que Mario Conde comienza a poner en su conocimiento como parte de la investigación del asesinato de Miguel Forcade Mier: “El coronel volvió a ponerse de pie. Era notorio su desconcierto ante los enigmas que le lanzaba aquella historia de falsedades y engaños en cadena, sostenida durante casi treinta años” (Padura: 2014b: 136).

Más adelante, descubierta la identidad del asesino, el propio coronel Molina hace un balance del trabajo del teniente Mario Conde en el caso. Recuento en el que el descubrimiento del asesino se pierde entre otras revelaciones más atractivas:

Es que parece increíble: en tres días descubrió un cuadro falso, encontró una escultura perdida hace cuarenta años y que vale ni sé cuántos millones y resolvió hasta la historia de un asesinato que al fin y al cabo no tenía nada que ver con esa escultura millonaria. (227)

Un cuadro falso que es una pista falsa desde el primer motivo del texto: el título. Definitivamente la reproducción del *Paisaje de otoño* de Matisse, lienzo salido de la mano de un imitador habanero del siglo XX, cumple en la novela, además de la función decorativa que

desempeñara en la sala de Gómez de la Peña, la de (de)mostrarnos, por una parte, la falsa cultura y, por otra, la pillería de la aristocracia habanera prerrevolucionaria, heredada, junto con mansiones, carros lujosos y espacios en hoteles y clubes, por los funcionarios públicos, devenidos nuevos aristócratas de la Revolución. Y como ya hemos señalado en el capítulo anterior, el cuadro falso es también, en última instancia, una alegoría. Representación de la dicotomía apariencia/realidad, con la que Padura nos previene recurrentemente en toda la tetralogía de que las cosas no son lo que parecen ser.

Concluyentemente es en la historia, en la evolución de la sociedad, donde está el verdadero enigma de las novelas de Leonardo Padura, y por extensión, en el neopolicial latinoamericano. Un enigma que tiene otro rostro, otra expresión, otra dimensión. Otra categoría.

7.3. LA LEY Y LA SOCIEDAD COMO PARTICIPES DEL CRIMEN

La década de los ochenta estuvo llena de matices y sorpresas para los cubanos. Se inició con el éxodo masivo por el puerto del Mariel —fórmula política por la que optó el régimen para salir de la crisis—, después de que un grupo de insatisfechos asaltara la embajada del Perú en abril de 1980, en busca de asilo, y que miles de seguidores aprovecharan la brecha para buscar otros horizontes políticos y sociales; y cerró con el ya mencionado juicio al general Arnaldo Ochoa y sus cómplices.

Los hechos del Mariel marcaron una cicatriz en la realidad y en la familia cubana. Un punto de rompimiento que se consolida en la literatura —la escrita en la isla y la concebida fuera de ella por autores cubanos— como la Generación del Mariel. Si bien se han establecido íconos como Reinaldo Arenas, Carlos Victoria y Guillermo Rosales, no deja de ser cierto que hay toda una pléyade de escritores, especialmente narradores, que han dejado en sus páginas la impronta de aquel acontecimiento. Un hecho que de alguna manera fue mutando a la literatura sobre balseiros que abundó en la década de los noventa y en la primera década del siglo XXI.

El Mariel, sin dudas, influyó en la mayoría de los nuevos narradores cubanos. Aquellos que corrieron ejes temáticos en la década de los ochenta. El propio Padura (2019) ha escrito:

La experiencia del exilio ha sido una calle de doble sentido. Todos hemos sido tocados por su drama en alguna parte —o en muchas— de nuestras sensibilidades e historias individuales: los que partieron, desde el desarraigo; los que permanecemos, desde una sensación de pérdida. (párr. 13)

En *Las cuatro estaciones* esto queda explícito en el personaje de Andrés, que ha sido de los que sintieron la sensación de pérdida para finalmente lanzarse al desarraigo como única opción.

Los años que transcurrieron entre 1980 y 1989 parecieron ser de calma y relativa abundancia para los cubanos. Los salarios —más bien que mal— alcanzaban hasta para hacer compras en los llamados “mercados paralelos”; muchos trabajadores que se lo proponían pasaban vacaciones en giras por Cuba e incluso por los países socialistas; los internacionalistas obreros de la construcción regresaban de los hermanos pueblos árabes, felices y con pertenencias que incluían inmensas grabadoras de la marca Sharp que ostentaban en sus espaldas, sostenidas por correas de cuero y propagando la salsa de Oscar D’León; los soldados internacionalistas —si regresaban de Angola, Etiopía u otro país de África— hacían fiestas con sus familiares y amigos con muchas cajas de cerveza y cerdos asados; los jóvenes se amaban en las calles de La Habana las noches de “sábado corto” y regresaban el domingo al recinto de la “nueva escuela”; la familia cubana

asimilaba el campismo popular, como alternativa vacacional organizada e incentivada por el gobierno, hasta que todo comenzó a perderse.

El 24 de junio de 1987 Fidel Castro comparecería en la televisión cubana para informar al pueblo la destitución y arresto de Luis Orlando Domínguez y la traición de Rafael del Pino. El primero un encumbrado y confiable dirigente juvenil —primer secretario del Comité Nacional de la Unión de Jóvenes Comunistas— hasta el año 1982 en que pasó al Grupo de Apoyo de Fidel Castro para cumplir tareas como la organización del Campismo Popular —desde entonces paliativo del turismo para los cubanos más humildes— y más tarde ministro de Aeronáutica Civil. El amplio informe de los actos de corrupción de Landy incluía el video de la impresionante mansión que estaba construyendo en un reparto al este de La Habana.

El segundo, Rafael del Pino, héroe de Playa Girón, con 48 años de edad, huiría en una avioneta Cessna 402, acompañado de su esposa e hijos a la base naval de Key West, en el estrecho de la Florida, hecho este que fue interpretado por la alta administración norteamericana como otro indicio del descontento de la élite cubana con el régimen.

Otros casos de deserción de militares habían ocurrido en los inicios de la década de los ochenta, antes de la escapada de Del Pino. En 1983 el teniente Eduardo Guerra Jiménez, a bordo de un Mig-17 había huido a Estados Unidos. En enero de 1985, el teniente coronel Joaquín Mouriño Pérez había desertado en España. También en España, pero en 1982, había pedido asilo político el viceministro de Industrias, Luis Negrete, siguiendo el ejemplo del principal asesor del Ministerio de Finanzas, José Luis Llovio, quien desertara un año antes en Canadá.

Ninguno de estos casos previos al escándalo Landy-Del Pino fue informado al pueblo por las autoridades del gobierno revolucionario; sin embargo, los relatos de estos acontecimientos viajaban *vox populi* adquiriendo, de boca en boca, los visos de leyenda.

Todo esto fue ocurriendo como preludio al gran escándalo que sería la acusación al gobierno cubano por los actos de tráfico de drogas que protagonizara el general Arnaldo Ochoa, producción final para el cierre del espectáculo que fuera la década de los ochenta. Se inicia así el desencanto popular y, como es de apreciar, con protagonistas que muy bien se ajustarían al diseño de los personajes delictivos de Leonardo Padura en *Las cuatro estaciones*: Rafael Morín, Miguel Forcade Mier, Faustino Arayán, y otros.

Si el impacto de la caída de lo interno fue determinante en los venideros cambios de la sociedad cubana, más concluyente, por ser la causa del desastre —a pesar de la poca y manipulada

información que recibía el pueblo sobre tales acontecimientos—, lo serían hechos externos como la derrota del gobierno sandinista en las urnas nicaragüenses y el desmoronamiento del campo socialista con momentos cumbres como el linchamiento público de Nicolae Ceausescu y su esposa, en Bucarest, y la acción popular que culminaría en el derrumbe —literal— del Muro de Berlín.

Estos cambios trajeron efectos negativos para la economía cubana, incapaz de sostenerse sin el apoyo del CAME (Consejo de Ayuda Mutua Económica). También para el panorama social de un país que tuvo que modificar el concepto marxista de la dependencia de la política de la economía.

La entrada de las letras cubanas a la década de los noventa, signada por estos acontecimientos, el crítico e investigador Jorge Fonet (2006) la interpreta de la siguiente manera:

No es extraño que los narradores cubanos hayan percibido en el presente lo que muchos politólogos solo son capaces de ubicar en el futuro; porque lo cierto es que —al margen de los inevitables cambios que han de sobrevenir— el tránsito hacia otro modelo de sociedad, distinto al que la Revolución fue diseñando a lo largo de treinta años, comenzó en el traumático lustro que siguió a la caída del Muro. Si bien tales fechas revisten en nuestro caso, y dadas sus propias especificidades, una connotación particular, sería erróneo percibir como exclusivamente cubano un fenómeno en verdad continental, o mundial. (63)

Según Jorge Fonet, la narrativa cubana llegó tarde a ese fenómeno literario que no resulta una exclusividad de las letras insulares, sino un síntoma común en las letras universales: el desencanto.

Sin embargo, ya algunos textos narrativos de autores cubanos, de gran alcance y significativa calidad literaria, anunciaban el fenómeno del desencanto desde la década de los ochenta: *Las iniciales de la tierra*, de Jesús Díaz, publicado en Cuba en 1987, y *El árbol de la vida*, de Lisandro Otero, salido de imprenta en 1990, pero escrito entre La Habana y Moscú en el lapso de los años 1984 y 1989, son los ejemplos más notables.

Desde los ochenta comienza a abrirse un camino para la apropiación del postmodernismo en las artes y las letras que, como hemos señalando, tiene su fundamento en la decepción de los grandes acontecimientos de la modernidad y que, en el caso de Cuba, se agudiza en 1989, pues “A partir del desmoronamiento del socialismo en Europa, comenzaron a precipitarse y a detonarse, no a surgir, una serie de tensiones acumuladas de la sociedad cubana cuyo impacto en las letras ha sido trascendental” (Sánchez: 2012: 84). A partir de este año, se hará más patente en la literatura la atmósfera de frustración que dentro de la corriente postmoderna dará lugar —como en el caso

de las novelas de Padura—, a un nuevo discurso en la narrativa de la isla. Los escritores de los noventa forman parte unos, de la generación “escondida” o “de mandados” de Padura que “[...] ha nacido y crecido siempre con cambios, promesas, esperanzas y continuas decepciones y desengaños [...]” (Esteban y Aparicio: 2022: 17) y que en medio de su vida adulta ha visto desmoronarse ante sus ojos todos los grandes paradigmas de la Revolución; y otros, de la llamada generación extraviada, —término acuñado por Ángel Santiesteban-Prat como analogía de la *Lost Generation* norteamericana—, a la que pertenecen los escritores que iniciaron “[...] su vida adulta en medio de las condiciones de una guerra abstracta y de una crisis económica, la del *Periodo Especial en tiempos de paz*; el cambio de paradigma económico, la introducción de un capitalismo ‘controlado’, marcado por la diáspora”(Sánchez: 2012: 109). En ambos grupos destaca en mayor o menor medida, un discurso que deconstruye los valores del sistema socialista cubano, la desmitificación de los ídolos en contraste con el predominio de la marginalidad, y la introducción de los temas tabúes, pero, sobre todo, la atmosfera de decepción y nostalgia. El desencanto. Un desencanto que en palabras de Casamayor-Cisneros (2013), se expresa en la literatura de Padura y en general entre los autores de los noventa a través de personajes que sugieren que:

[...] el proyecto socialista de mejoramiento humano, propio de la cosmología de la revolución, les había sido totalmente impuesto y que la idea del Hombre Nuevo les resultaba ajena. Pareciese que alguien siempre “les” puso orejeras, les ordenó ir a trabajar a los campos, y todo esto inútilmente. Ya en plena crisis postsoviética, estos personajes se muestran convencidos de que de tanto actuar sobre la realidad insular, el resultado ha sido la enajenación de la verdadera realidad, la que vivía el resto del mundo y ante la cual actualmente permanecen perplejos. No comprenden el mundo nuevo que están viviendo y del que se sienten excluidos, como también se sienten excluidos del paraíso que pensaron construir y al que dedicaron sus mayores esfuerzos. (123)

La entrada de los años noventa está marcada con la escandalosa aparición en el panorama literario cubano del relato de Senel Paz “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, ganador del Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional en 1990. Este cuento, según Jorge Fornet (2006), “condensó un estado de ánimo hasta entonces larvario entre los narradores” (64).

No es casual que Senel Paz y Leonardo Padura pertenezcan al llamado grupo de los nuevos narradores cubanos, iniciadores de un cambio del discurso literario en la década de los ochenta que incluía una incipiente mirada crítica a la sociedad. Tampoco lo es que en este contexto de inicios de la década de los noventa se publique la primera novela de la saga *Las cuatro estaciones*, y se continúe con la escritura de las tres restantes.

En entrevista concedida por el escritor Amir Valle a un periodista que firmaría con el pseudónimo de J.I. Jiménez-Utra, el entrevistado exponía su criterio sobre la aparición del neopolicial en Cuba:

[...] la actual novela negra cubana es el mejor modo de acercarse a la sociedad en todas sus ramificaciones. Y aclaro que es una sociedad que nada tiene que ver con ese paraíso donde la educación y la cultura y la salud son escudos irrompibles. Lo que hoy se escribe demuestra una sociedad en decadencia, llena de conflictos, de problemas ideológicos y humanos a resolver, de traumas sociales que quieren negarse, de desencanto social, pero también de lucha contra quienes quieren destruir a la humanidad, igual que sucede en muchas partes del mundo. (2004: párr. 18)

Amir Valle utiliza el término de novela negra, y es notable que la mayoría de los escritores y críticos, en algún momento, hayan asumido el término de novela negra (o novela negra cubana, o novela negra latinoamericana) como sinónimo de neopolicial. Lo esencial en el planteamiento de Valle es que en la década de los noventa lo que él llama novela negra cubana, notable desprendimiento del neopolicial latinoamericano, se afianzó en la isla como contradiscurso. En lugar de responder al esquema de un policía perfecto y un crimen casi siempre importado desde el norte o consecuencia de los rezagos del pasado capitalista, como generalmente había ocurrido hasta fines de la década de los ochenta en la literatura policial de la isla, el neopolicial cubano, iniciado por Padura y secundado por el propio Valle y por Lorenzo Lunar (y más adelante por una cantidad de escritores que en la actualidad conforman un grupo de notable calidad), destacaba las imperfecciones de una sociedad que todavía muchos se empeñaban en pensar, admitir y pregonar como pura.

Es cierto que alguna vez el tema de la corrupción fue tratado —aunque no frontalmente y de manera que se pudiera apreciar en su total magnitud— en algunas obras, entre las que destaca la novela de Manuel Cofiño López, mencionada antes en este trabajo, *La última mujer y el próximo combate*, paradigma del realismo socialista cubano. Sin embargo, con Padura la corrupción se muestra desde las altas esferas de la sociedad y hace metástasis en varios sectores de la vida cotidiana, incluyendo la policía. Una corrupción que parte de las diferencias sociales sostenidas y preservadas o heredadas por una minoría —ese sector de la aristocracia cubana que se montó en el carro de la Revolución—, o conseguidas por otros, como el “perfecto” Rafael Morín, que de extracción humilde y procedente del seno de una familia proletaria, supo escalar hasta cargos prominentes que le permitieran desarrollar sus ambiciones.

El papel de la sociedad como partícipe del crimen, y la relación de este con los fenómenos sociales y políticos del país, no son una consecuencia directa de la Revolución misma. Más bien son la adaptación de las actitudes de quebrantamiento moral y corrupción que siempre han existido en cualquier sociedad, de las que no se excluye la cubana, a las nuevas condiciones creadas por el proceso revolucionario. Fenómeno que el discurso oficial —dictado desde las altas esferas de la dirección del país— desconocía o fingía desconocer. Actitudes que la Revolución había borrado por decreto del panorama nacional, pero que subsistían bien enquistadas en una sociedad que continuaba alimentándolas de manera subrepticia.

Como ya hemos puntualizado anteriormente, estos males subsistentes en Cuba revolucionaria durante más de una década a partir del primero de enero de 1959, la literatura insular, y sobre todo la policial, los había ignorado, reduciéndolos a la categoría de vicios del pasado:

Como lacras del pasado, extinguidas velozmente por el proceso revolucionario, se veían en la lejanía de una década la prostitución, el juego ilícito, el contrabando y la corrupción administrativa... sustancias nutritivas de la mejor literatura policial del universo, y de las que la nuestra, la más policial de todas, podía darse el lujo de prescindir. (Lunar: 2012: 18)

Si hasta la entrada de la década de los noventa la literatura policial cubana revolucionaria situaba el modelo del delincuente en el cardumen del lumpen proletariado y caricaturizaba en la mayoría de las ocasiones no solo su manera de actuar sino también su lenguaje, en *Las cuatro estaciones*, aunque se explora la cotidianeidad y los estratos delictivos del bajo mundo, Leonardo Padura imputa la responsabilidad criminal a personajes —y sectores— cercanos o pertenecientes a las altas esferas políticas y administrativas del país: directores de empresas de talla nacional, ministros y viceministros, periodistas de órganos de prensa nacionales, etc. Algunos de estos residentes todavía en el país; otros que, ante la posibilidad del escándalo y la defenestración, aprovecharon la posibilidad de viajes al extranjero que les ofrecía la dirección del país, y de sus empresas, para emigrar y dejar atrás ominosas historias de corrupción.

Criminales de cuello blanco y carné rojo. Gente preparada para alternar con diplomáticos y políticos. Personas que quizás durante la lucha insurreccional apoyaron la causa revolucionaria, pero que en pocos eventos llegaron a arriesgar su integridad o derramar una gota de sangre.

Ese parece ser el caso de los padres de las jimaguas Tamara y Aymara en *Pasado Perfecto*, exembajadores en Europa en las décadas de los sesenta y setenta.

El ambiente de abundancia de la mansión de las jimaguas, imán que atrajo al arribista de Rafael Morín desde su etapa de adolescencia, y que formara su paradigma de ascenso social, se describe en los recuerdos de Mario Conde de la fiesta de quince de las muchachas, y resulta elemento fundamental para conocer el discreto encanto de la neoburguesía cubana de la Revolución:

Pensaba en otra fiesta, los quince de Tamara y Aymara, casi empezando el primer año de Pre, dos de noviembre, precisó su memoria, y cómo lo impresionó la casa donde vivían las muchachas, el patio parecía un parque inglés bien cuidado, cabían muchísimas mesas debajo de los árboles, en el césped y junto a la fuente donde un viejo angelote, rescatado de algún derrumbe colonial, meaba sobre los lirios en flor. Había espacio incluso para que tocaran los Gnomos, el mejor, el más famoso, el más caro de los combos de La Víbora, y bailaran más de cien parejas y hubo flores para cada una de las muchachitas, bandejas llenas de croquetas —de carne—, de pasteles —de carne— y bolitas de queso fritas que ni soñarlas en aquellos años de colas perpetuas. (Padura: 2012: 38)

No resulta extraño entonces que esa familia —miembro oportunista de la nueva burguesía revolucionaria— para ajustarse a los nuevos tiempos, acogiese en su seno, y con los brazos abiertos, a un personaje como el joven Rafael Morín: prototipo del hombre nuevo que se empeñaba en formar la revolución cubana.

Un proceso de simbiosis. Una necesidad de ambas partes si al final se entiende que ese hombre nuevo, Rafael Morín, no estaba exento de bajas pasiones como la envidia, el egoísmo, la avaricia y el odio. Especialmente de un odio a sus orígenes:

De aquí salió Rafael Morín, se dijo mientras caminaba hacia el cuarto del fondo. La gloria y la pintura se habían olvidado hacía mucho tiempo de aquel caserón de la Calzada de Diez de Octubre, convertido en un solar ruinoso y caliente, cada estancia de la antigua mansión se transformó en casa independiente, con lavadero y baño colectivo al fondo, paredes desconchadas y escritas de generación en generación, un olor a gas imborrable y una larga tendedera muy concurrida esa mañana de domingo. La cumbre y el abismo, comentó Manolo y tenía razón. Aquella cuartería promiscua y oscura parecía tan distante de la residencia de la calle Santa Catalina que podía pensarse que las separaban océanos y montañas, desiertos y siglos de historia. Pero en esta ribera había nacido Rafael Morín, en el cuarto número siete, allá al final, junto a los baños colectivos y el lavadero ocupado ahora por dos mujeres sin miedo al frío ni a otras contingencias de la vida. (105)

En enero de 1989, Rafael Morín ya ocupaba el espacio patriarcal de la mansión de la familia de Tamara, en La Víbora. Fallecido el padre de las jimaguas, y con Aymara viviendo en Milán junto a su nuevo esposo, representante y comprador del SIME y, sin dudas, una réplica de Rafael Morín, le tocaba a este la responsabilidad de reinar entre las paredes de la espléndida residencia

que, además de otras cosas, ostentaba en su interior un par de plumillas de Víctor Manuel como doble muestra de poder y cultura, junto a las enciclopedias de Espasa-Calpe, aquellas que los burgueses de la era prerrevolucionaria compraban junto a los impresionantes libreros de caoba.

Rafael Morín es definido por su nueva familia y sus compañeros de empresa como un buen dirigente, un hombre que disfruta trabajando, alguien que siempre es buscado para tareas difíciles porque todo lo hace bien, un hombre de éxito, que se pasa la vida viajando al extranjero, especialmente a España y Panamá para hacer contratos, compras y negocios. Y gracias a eso ha podido agregar a la residencia que fuera de sus suegros, para concordar con la modernidad y la opulencia de la nueva aristocracia criolla, un inmenso equipo de audio, y su esposa puede brindar café que sí es café y hasta un buen whisky, de esos que Mario Conde nunca había tenido ocasión de probar.

Objetos y placeres que para la apreciación del teniente son el resultado de oportunistas prebendas y actos de corrupción, pero que, a Tamara, en su zona de confort y acostumbrada a acomodar las altas y bajas de la vida —casi siempre altas para ella— le parecen dádivas bien merecidas para un hombre sacrificado y dedicado a su familia.

Los colegas de Rafael Morín lo definen como compañero responsable y trabajador infatigable, un paradigma; pero debajo de ese discurso rumian su envidia al hombre de éxito y su miedo al personaje implacable que no cederá bajo ningún concepto o presión un milímetro de la posición que ha escalado.

En la madrugada del primero de enero de 1989, Rafael Morín desaparece de una fiesta de despedida de año en la que estaba rodeado de colegas: directores de empresas, viceministros y hasta el propio ministro. El crimen y la investigación se desarrollan a esta altura. Ahí se reunieron esa noche el asesino, la víctima y todos los motivos necesarios para justificar el homicidio. Al final de la investigación, el 5 de enero, aparecerá el cadáver del hombre de éxito en una casa de veraneo, en una de las playas del este de La Habana.

Por primera vez en la novela policial cubana de la Revolución, el crimen se desarrolla y se resuelve en las altas esferas de la administración del país; y, lo más significativo, este no tiene una connotación política, el asesino no viene del norte, no se trata de un atentado a alguna figura de la dirección de la Revolución, no es un sabotaje contrarrevolucionario a un objetivo económico importante del país.

No es un crimen político. No más allá de lo que pueda verse de políticamente incorrecto al develar las miserias humanas que habitan en personajes y sectores de la sociedad que el lector debía suponer perfectos. No más allá de lo que se supone de políticamente incorrecto al develar el *modus operandi* de algunos altos funcionarios del país —que siempre han existido y seguirán existiendo— que hacen, de sus escaños, aparatos de poder para garantizar su bienestar personal, encubriéndose en el discurso de la entrega y el fervor revolucionario. Bajo el escudo de esa perfección inverosímil que alguien quiso inventar para el nuevo ciudadano. Aquel hombre nuevo que acababa de ser literalmente asesinado por sus inventores:

Dentro estaba muerto y listo para el olvido Rafael Morín y aquel sería un entierro muy triste: no vendría ninguno de sus amigos de fin de año y consejos de dirección y viajes al extranjero. Aquel hombre era un apestado en más de un sentido y quizás ni su propia esposa deseaba estar allí. Sus viejos amigos del Pre habían quedado tan lejos en el camino que se enterarían meses después de todo aquello y tal vez dudarían, no lo creerían. Imaginó lo que hubiera sido aquel velorio en otras condiciones, las coronas de flores amontonadas en toda la sala, los lamentos por la pérdida de aquel cuadro excepcional, tan joven, el discurso de despedida de duelo, tan emocionante y cargado de adjetivos generosos, adoloridos. Dejó caer el cigarro en el cenicero y caminó hasta la puerta de la sala D. Como un cazador furtivo acercó lentamente la cara al cristal de la puerta y observó la sala casi vacía que había adivinado: la madre de Rafael, un pañuelo contra la nariz, lloraba rodeada de un grupo de vecinas, allí estaban las dos que lavaban el domingo por la mañana, una de ellas tenía entre las suyas la mano de la anciana y le hablaba al oído: para todas ellas el fracaso de Rafael era de algún modo el fracaso propio y el desenlace de un destino trágico que el muchacho trató de burlar. (226)

En *Pasado perfecto*, Leonardo Padura fija el problema principal en las altas esferas. En el resto de la tetralogía, también. Sin embargo, ha de explorar las derivaciones —y sus consecuencias— en otros sectores de la sociedad.

En *Vientos de cuaresma* el acto criminal, que sirve como pretexto a Leonardo Padura para poner a su personaje Mario Conde a escarbar en los más oscuros entresijos de la sociedad habanera del año 1989, es el asesinato de la joven profesora del preuniversitario de La Víbora, Lissette Núñez Delgado.

El mayor Rangel, en una escena donde se queja de que “parece que viene el fin del mundo, o que nos cayó una maldición, o que la gente se volvió loca en este país” (Padura: 2014c: 31), advierte a Mario Conde de que algo raro está pasando porque percibe un mal ambiente en la policía, que debe ser algo de mucha importancia porque es una atmósfera rara y desconocida para él. Para él que se ha hecho viejo en ese puesto. “Viene algo de muy arriba y es una investigación de arran-

pescuezo” (32), le dice a su amigo y subordinado, y los que ya sabemos la historia nos damos cuenta de que es el prelude del gran escándalo de narcotráfico internacional que involucrara al gobierno de Cuba y que tendría como colofón el juicio y fusilamiento del general Arnaldo Ochoa y la depuración en las filas del Ministerio del Interior. Proceso que irá marcando sus etapas en cada una de las piezas de *Las cuatro estaciones*.

En esa misma conversación, como fragmentos del mismo rompecabezas, el mayor, mordiendo nervioso un puro, le presenta el nuevo caso al teniente:

Bueno, mira, a lo que te interesa: aquí están los papeles de este caso. Pero no te pongas a leer ahora, viejo. Te digo: una profesora de preuniversitario, veinticuatro años, militante de la Juventud, soltera; la mataron, la asfixiaron con una toalla, pero antes le dieron golpes de todos los colores, le fracturaron una costilla y dos falanges de un dedo y la violaron al menos dos hombres. No se llevaron nada de valor, aparentemente: ni ropa ni equipos eléctricos... Y en el agua del inodoro de la casa aparecieron fibras de un cigarro de marihuana. (32)

Este parlamento del mayor Rangel relaciona, en apenas siete líneas, dos términos que, hasta el momento de escribirse y publicarse *Vientos de curesma*, podían imaginarse incompatibles en la realidad y en la literatura cubana: militante de la Juventud y marihuana. En toda la novela la palabra marihuana se menciona 58 veces, y el vocablo droga 27. Es el contexto de la primavera de 1989.

Pero, ¿quién era la profesora y militante Lissette Núñez Delgado?

La hermosa y desinhibida joven era, además de una destacada profesora que conseguía alto por ciento de promoción entre sus alumnos —como exigían los parámetros de calidad de la educación revolucionaria—, la hija de Caridad Delgado, famosa periodista del diario *Juventud Rebelde*, casada —la madre— en segundas nupcias con un prominente funcionario del Ministerio de Educación, razón que explicaba por qué Lissette fue ubicada para su servicio social en el preuniversitario de La Víbora y no en algún municipio fuera de la capital o en alguna de las entonces abundantes Escuelas en el Campo, como era de esperar para un recién graduado.

Lissette había sido una joven ejemplar, con una impoluta hoja de servicios ideológicos, y ni una sola mancha en su expediente desde su ingreso en la Unión de Pioneros, su paso por las federaciones estudiantiles y su breve estancia de dos años como trabajadora. Una corrección que podría compararse con la del Rafael Morín de *Pasado perfecto*.

Caridad Delgado y su esposo residen en uno de los barrios que históricamente perteneciera a la alta aristocracia habanera: el Casino Deportivo. Cuando el teniente Mario Conde y su

ayudante, Manolo, salen del barrio, después de entrevistarse con la madre de la víctima, son los ojos del sargento los que captan las profundas diferencias sociales a favor de los vecinos de la fastuosa zona residencial con respecto al proletariado nacional:

—Nada, Conde, ¿te imaginas a un desarrapado como yo, sin carro ni perro de raza ni beneficios, en un barrio así? Mira, mira, todo el mundo tiene carro y casa linda: yo creo que por eso se llama Casino Deportivo: aquí todo el mundo está en competencia. Ya me sé esas conversaciones: Vecina viceministra, ¿cuántas veces fuiste al extranjero este año? ¿Este año? Seis... ¿Y tú, mi querida directora de empresa? Ah, yo fui nada más que ocho, pero no traje muchas cosas: las cuatro gomas del carro, el arreo de cuero de mi *poodletoy* ah, y el *micro-wave* que es una maravilla para la carne asada... ¿Y quién es más importante, tu marido que es dirigente o el mío que está trabajando con extranjeros? (Padura: 2014c: 57)

Sin embargo, es todavía más importante, como fenómeno social que sondea la novela, la relación madre-hija entre Caridad y Lissette. Una relación que la madre, al conversar con Mario Conde y Manolo, admitiría no muy cercana:

Yo siempre he tenido muchas responsabilidades en mi trabajo y mi esposo igual, y el padre de Lissette tampoco paraba en la casa cuando vivíamos juntos y ella estudió becada... no sé, nunca estuvimos muy unidas, aunque yo siempre me ocupaba de ella, le compraba cosas, le traía regalos cuando viajaba, trataba de complacerla. La relación con los hijos es una profesión muy difícil. (55)

Esa “difícil profesión”, como la define Caridad Delgado, era ya en la década de los ochenta un síndrome que afectaba a la sociedad cubana. La desatención de los hijos por parte de los padres dirigentes se había convertido en un fenómeno de notable incidencia social. Por una parte, estaba la impunidad con que actuaban, muchas veces violando preceptos morales y legales —con niveles de gravedad y desfachatez directamente proporcionales al cargo y el poder que ostentaran sus progenitores—, los hijos de los dirigentes; fenómeno que comenzaba a ser motivo de comentarios y hasta leyendas en la población. Por otra, la actitud justificativa de los ocupados padres dirigentes, que imbuidos en el trabajo por y para la Revolución “sacrificaban” el tiempo de atender la educación de sus hijos. Todo esto se coronaba con la posición paternalista de las autoridades que protegían a los hijos de papá. Y a los papás. Un síndrome que se enquistó en la sociedad cubana, y se aferró con sus raíces de doble moral, corrupción, etc., hasta la actualidad.

En un estudio realizado en Cuba en el 2003, por el CIPS –Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas–, sus autores exponen los rasgos positivos y negativos de la evolución de la familia cubana durante los primeros treinta años de Revolución, como resultado de los cambios que a nivel social se produjeron en Cuba durante este periodo. Hubo, gracias las medidas

sociales tomadas por el gobierno revolucionario, una masiva incorporación de la mujer al trabajo y una activa participación de las familias en las labores revolucionarias que iban desde el trabajo voluntario, hasta los cargos de dirigencia en los llamados órganos de la Revolución. Según este estudio, a nivel familiar esto trajo consigo:

[...] dificultades para poner límites y normas a la conducta en el hogar, menor respeto a la figura adulta, fundamentalmente al padre y la madre como representantes de la autoridad; enfrentamientos intergeneracionales desde etapas tempranas; modificación y pérdida de tradiciones familiares; resquebrajamiento de valores relacionados con la educación formal y las normas de convivencia, distribución desigual del trabajo doméstico con sobrecarga para la mujer, entre otras. (Díaz, Durán, y Chávez: 2003: 12)

En *Vientos de curesma*, la historia del asesinato de Lissette Núñez Delgado plantea un esquema de declinación social que sitúa a la joven víctima en un escalón intermedio: por encima, su encumbrado núcleo familiar encabezado por la madre periodista que en el órgano de prensa donde trabaja se ocupa de escribir y publicar: “comentarios bien calculados en tiempo y espacio “[...] con ejemplos de la vida cotidiana, de la intransigencia ética y política de la autora, que se ofrecía a sí misma como un ejemplo ideológico” (Padura: 2014c: 35), y por debajo el lumpen como elemento fundamental del caldo de cultivo de la delincuencia sembrada por los de arriba, verbigracia: el joven Lázaro, estudiante de la nueva generación del preuniversitario de La Víbora, y Pupy, exnovio de Lissette, alcahuete de vida fácil, desempleado, negociante de motos, y consumidor y suministrador de marihuana en el barrio.

Un esquema que abarca los principales estratos de la sociedad del país. Personas definitivamente infelices —ante el juicio de Mario Conde— aun a pesar de sus apariencias, seguramente por causa del peso del molesto fardo de múltiples dobleces con que debían cargar a diario:

Después de tantos años trabajando en la policía, se había acostumbrado a ver a las personas como casos posibles en cuyas existencias y miserias tendría que escarbar alguna vez, como un ave carroñera, y destapar toneladas de odio, miedo, envidia e insatisfacciones en ebullición. Ninguna de las gentes que iba conociendo en cada caso que investigaba era feliz, y aquella ausencia de felicidad que también alcanzaba su propia vida, le resultaba ya una condena demasiado larga y agotadora, y la idea de dejar aquel trabajo empezaba a convertirse en una decisión. Después de todo, pensó, esto es simpático: yo poniendo en orden la vida de las gentes, ¿y la mía cómo la enderezo? (49)

En *Máscaras*, se repetirá el mismo esquema. Solo que con otros matices.

Por encima de Alexis Arayán, el joven homosexual que es asesinado en el Bosque de La Habana la noche, para los católicos, de la fiesta de la Transfiguración, está su familia, encabezada por el padre: Faustino Arayán, alto funcionario de Cuba en la UNICEF, hombre de consolidada carrera política, de formación machista y, por tanto, portador de una monstruosa homofobia que lo lleva a repudiar y hasta asesinar a su propio hijo.

Una familia con residencia en el reparto Miramar, con puestos en las altas esferas del gobierno, con una criada negra llamada Matilde, como en la sociedad —y en las radionovelas— prerrevolucionaria, aunque, increíblemente, transcurría el año 1989.

Por debajo, otras zonas de la sociedad: el marginado mundo de la homosexualidad habanera y el doblemente segregado sector artístico de tendencia gay. Mundos sombríos y dolorosos a los que el discurso oficial se empeñaba en excluir del concepto de sociedad. Un inframundo que incluye a artistas e intelectuales, condenados por el fenómeno de la parametración a flotar en el doloroso limbo de la censura y la segregación durante más de diez años grises.

La represión a los homosexuales comenzó prácticamente desde los mismos inicios de una revolución que tácitamente se declaraba machista. El propio Virgilio Piñera fue detenido en 1962 durante una operación policial conocida en el argot cubano como “La noche de las tres pes”, y en la cual la policía habanera salió a dar caza a prostitutas, proxenetas y pájaros, considerados antisociales.

Aquella noche de las tres pes sería el preludio de la represión organizada que tuvo como escenario las UMAP⁴⁸ (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), campos de trabajo que existieron en la isla entre los años 1965 y 1968 y por los que pasaron alrededor de 25 000 hombres en edad militar. Al referirse a las UMAP, Raúl Castro (1966) diría:

En el primer grupo de compañeros que han ido a formar parte de las UMAP se incluyeron algunos jóvenes que no habían tenido la mejor conducta ante la vida, jóvenes que por la mala formación e influencia del medio habían tomado una senda equivocada ante la sociedad y han sido incorporados con el fin de ayudarlos para que puedan encontrar un camino acertado que les permita incorporarse a la sociedad plenamente. (Castro citado en Zayas: 2006: párr. 8)

⁴⁸ UMAP acrónimo de Unidades Militares de Ayuda a la Producción, que fueron un modelo cubano de campo de concentración para el trabajo en la agricultura. Estas unidades fueron creadas en Cuba en el año 1965 y permanecieron hasta 1968. A ellas fueron llevados aquellos jóvenes que no se ajustaban al concepto guevariano de hombre nuevo, como los religiosos o los homosexuales.

Sin embargo, el cierre de las UMAP en el año 1968 no representó el fin de una represión amparada por el Congreso de Educación y Cultura y por la repetida consigna que consideraba a la universidad para los revolucionarios.

Desgarrador es el testimonio del escritor cubano homosexual Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*; narración de sus últimos días antes de abandonar la isla, usando el ardid de cambiar su apellido, ya que no le estaba permitida la salida del país, en los días del éxodo del Mariel, en 1980.

De alguna manera, la larga lista de intelectuales cubanos, desde Virgilio hasta Arenas, están representados en *Máscaras* por Alberto Marqués, quien resume así su tragedia, después de haber sido reinsertado en el mundo cultural del país con categoría de “vaca sagrada”:

—¿De verdad que no lo sabe?... Mire, hace dieciocho años, cuando corría el año del señor de 1971, yo fui parametrado y, claro, no tenía ningún parámetro de los que se pedían. Se imagina eso, ¿parametrar a un artista, como si fuera un perro con pedigree? Casi que es cómico, si no hubiera sido trágico. Y de contra, es una palabra tan feísima... Parametrar. Bueno, empezó toda aquella historia de la parametración de los artistas y me sacaron del grupo de teatro y de la asociación de teatristas, y después de comprobar que no podía trabajar en una fábrica —como debía ser si quería purificarme con el contacto de la clase obrera, aunque nadie me preguntó nunca si yo deseaba ser puro ni a la clase obrera si estaba dispuesta a acometer tal empeño desintoxicante—, pues me pusieron a trabajar en una biblioteca pequeñita que está en Marianao, clasificando libros. (Padura: 2014a: 54)

Universo en el que también se insertan artistas de toda laya que buscan gloria o mercado, diletantes y arribistas, frustrados y mediocres; una fauna que es explorada por Mario Conde en la fiesta a la que es invitado y llevado por el propio Alberto Marqués y en la que el gorrión de nombre Poly —que el Conde al conocerla dudaba de si era un travesti o una chica real— le sirve al policía de guía:

Y el Conde supo que en aquella sala de La Habana Vieja había, como primera evidencia, hombres y mujeres, diferenciables además por ser: militantes del sexo libre, de la nostalgia y de partidos rojos, verdes y amarillos [...] almas desconsoladas sin consuelo y almas desconsoladas en busca de consuelo [...] resentidos de todas las especies: sexuales, políticos, económicos, psicológicos, sociales, culturales, deportivos y electrónicos [...] expertos como oráculos que lo mismo sabían quién iba a ser el próximo Premio Nobel de Literatura como las intenciones secretas de Gorbachov, el último mancebo adoptado como sobrino por el Personaje Famoso de las Alturas [...] desengañados y engañadores, oportunistas y filósofos, feministas y optimistas; lezamianos —en franca mayoría—, virgilianos, carpenterianos, martianos y un fan de Antón Arrufat; cubanos y extranjeros; cantantes de boleros; criadores de perros de pelea; alcohólicos, psiquiátricos,

reumáticos y dogmáticos; traficantes de dólares; fumadores y no fumadores; y un heterosexual machista-estalinista. (143-144)

Quizás no fuera fundamental para el investigador Mario Conde adentrarse en este cardumen social para llegar a la solución del asesinato de Alexis Arayán, pero sí para comprender esas aristas del crimen que al final descubren la causa real del acto.

En *Paisaje de otoño* el contexto del crimen y sus alrededores no es diferente. Por más que resulte en última instancia un crimen pasional, la verdadera raíz del acto sangriento está en la calificación social de los personajes: víctima, victimario y entorno social en el que residen. Con raíces bien aferradas a un pasado en el que la víctima, Miguel Forcade Mier, se ocupara de dirigir las expropiaciones de bienes artísticos requisados a la burguesía después del triunfo de la Revolución:

Muebles, joyas, obras de arte, monedas antiguas y modernas, acumuladas durante más de dos siglos por la clase social dialécticamente derrotada, debieron pasar por las manos del Expropiador Oficial responsabilizado con la misión de darles un destino más justo. ¿Lo haría siempre? La lógica empezaba a decir que no: las brillantes tentaciones de aquellas fortunas históricamente condenadas pudieron corromper la ideología de vanguardia del hombre que casi treinta años después, con el signo de la traición en la frente, moriría castrado. Quizás podía pensarse que una parte de aquellas riquezas recicladas, tal vez mínima pero demasiado valiosa (¿qué tal un Degás que nunca apareció, un ánfora griega tragada por el mediterráneo del olvido, una cabeza romana perdida de la memoria o una colección de monedas bizantinas nunca vueltas a cambiar entre los mercaderes dueños de todos los templos?), pasaron por sus manos con la promesa de una revolucionaria redistribución jamás efectuada pero tal vez cobrada al fin con aquella muerte a sangre, madera y hierro. (Padura: 2014b: 42-43)

En *Paisaje de otoño* el asesinato ocurre nuevamente en los estratos altos de la sociedad pseudorrevolucionaria. Las aristas secundarias, pero imprescindibles de la investigación se ubican debajo. Y nuevamente Mario Conde deberá enfrentar espacios y personajes que nada tienen que ver con el dibujo idílico de la sociedad que pretendía el discurso oficial cubano de la época, tanto del momento en que ocurre la acción de la novela como del año en que fue escrita y publicada por primera vez.

Así contempla Mario Conde muchos espacios de la sociedad habanera: transita la siempre decadente Avenida del Puerto y adentra su mirada en los solares, desde años algunos convertidos en prostíbulos que mantienen su condición a pesar de la supuesta abolición de la prostitución por parte del gobierno revolucionario. Antes, en la saga, el teniente de la policía ha habitado otros espacios de la sociedad habanera *underground*, desde la playita en la costa donde se fragua la

futura tribu urbana de los *frikis* hasta la piloto clandestina de su socio Candito el Rojo. Espacios de la marginalidad, espacios creados por la sociedad para que se muevan en ellos las diversas figuras de la ilegalidad y el crimen. Todos vinculados de alguna manera a la vida del policía y a la historia del crimen que este intenta dilucidar:

La vieja Avenida del Puerto, entre la zona del Archivo Nacional y la Iglesia de Paula, podía ser el tramo más innoble de La Habana, pensó el Conde, como siempre había pensado: ni siquiera es feo, sucio, horrible, desagradable, enumeró, descartando otros adjetivos: es ajeno, concluyó, observándolo todo bajo la luz espesa del mediodía más veraniego que otoñal, mientras avanzaba por la calle flanqueada de almacenes antiestéticos de la banda del mar y de edificios inhóspitos del lado de la ciudad: bloques de ladrillo y concreto levantados con la única perspectiva de su utilidad y sin la menor concesión a la belleza, se sucedían formando una muralla ocre e impenetrable a cada lado de la calle, en la que se acumulaba la basura desbordada de los tanques, donde algunos perros hurgaban con más esperanzas que posibilidades. (116)

Pero la verdadera abyección no estribaba en el decadente panorama de ese escenario habanero, sino que gravitaba en las historias pasadas y presentes que escondían sus paredes y sus ruinas:

Lo terrible era que en aquellos edificios, despojados de balcón, de soportales y hasta de columnas visibles, vivía gente, quizás demasiada: sus diminutos apartamentos habían sido diseñados en función del placer rápido expendido por las prostitutas a los marineros de paso, a los obreros del puerto y a los habitantes de la ciudad que se arriesgaban a bajar hasta aquella última frontera del viejo barrio de San Isidro, en pleno territorio apache: “los muelles”, aquel sitio cargado con toda una historia de piratería moderna, vicio y perdición, aquellas crónicas oscuras por las cuales el Conde sentía la añoranza de lo desconocido, heredada por vía de los relatos escuchados a los viejos que se habían bañado en aquellas lagunas de un mal sin fondo. (116-117)

Conde también ha venido observando, durante toda la saga, la degradación social de la propia policía. Por momentos recela hasta dónde puede ser justa o no la criba, que comenzó en la primavera, en el aparato policial. Comprueba la real condición de corruptos de algunos colegas a quienes consideraba justos y legales. El primer defenestrado del proceso de investigación que se sigue en la Central es su amigo el Capitán Contreras, supuestamente envuelto en asuntos de tráfico de divisas en los que él niega haber participado, pero de los que debió tener conocimiento por la implicación de sus subordinados, “[...] otros policías que hasta ayer eran buenísimos y ahora esta[ban] tronados” (Padura: 2014a: 157). Las purgas conllevan al traslado de la “pobre Maruchi” (200), secretaria de su jefe, sin que se esclarezcan las razones a lo largo de las cuatro novelas, pero la que, sin duda, ha sido también víctima de las pesquisas que terminan con la suspensión de su

maestro, el propio mayor Rangel. Todo su ideal se derrumba con la condena del mayor a un degradante plan pijama. Y llega así, definitivamente, a querer salir del oficio de policía a costa de negociar su licenciamiento.

Una mirada que se completa en el encuentro con el teniente Fabricio, ya defenestrado, su perenne antagonista dentro del recinto de la Central de Policía. Fabricio y su imagen decadente en la barra de un bar de séptima categoría:

Lo de estar jodido era evidente: el aspecto del expolicía quizás se correspondía con una fase previa al *delirium tremens*. Lo demás podía ser imaginable para el Conde. El teniente Fabricio, uno de los investigadores de la Central, siempre había sido de aquellos tipos que amaban ser policías por la distinción social y el poder práctico que les confería su labor. Solía vestir de uniforme, siempre con sus grados auestas, y en más de una ocasión había utilizado aquella pistola ahora incautada y añorada. Al final se había descubierto que su estatus policial también le reportaba otras ventajas: más dinero del que venía en el sobre del salario mensual, entre otros. (121)

Terminada la saga, Mario Conde ha transformado su mirada a la sociedad desde la sociedad misma. Una mirada turbulenta a un momento turbulento de la historia de Cuba, de la sociedad cubana. A un instante histórico desde el cual se desprenderán las más inconcebibles alteraciones y disputas por la preeminencia individual y la subsistencia de diferentes estatus sociales.

Ahora el policía puede advertir las raíces del crimen en las condiciones que la misma sociedad propicia para su desarrollo. A todos los niveles. Pero con un peso máximo de responsabilidad en aquellos sectores y esas personas que, con cierta piedad no exenta de sarcasmo hacia el papel de la policía, su amigo, el teatrero Alberto Marqués, en una de las escenas de *Máscaras*, le definiría como los verdaderos “jodidos”:

Los jodidos son los otros: los policías por cuenta propia, los comisarios voluntarios, los perseguidores espontáneos, los delatores sin sueldo, los jueces por afición, todos esos que se creen dueños de la vida, del destino y hasta de la pureza moral, cultural y hasta histórica de un país. (Padura: 2014a: 105)

Una enumeración que, aunque más breve, emula cualitativamente con la de la fauna de la fiesta en la que Mario Conde descubrió, gracias a Poly, los estratos más bajos de la farándula habanera. Una lista que completa esa conclusión de la sociedad como responsable y víctima del crimen, a la que llega Mario Conde al final de la saga, y que mediante su mirada y su palabra comparte con el lector de *Las cuatro estaciones*.

7.4. PRESENCIA DEL OTRO EN LA ANÉCDOTA

Con la tetralogía de Padura aparecerán por primera vez en la novela policial cubana, figuras como el dirigente corrupto en diferentes esferas de la sociedad y el veterano víctima de la guerra en África, también fenómenos sociales como la doble moral, el desencanto con la obra de la Revolución, y el extremismo y la injusticia hospedados en zonas sensibles de la colectividad cubana y es que, el neopolicial iberoamericano —en el que se inserta la narrativa policial de Leonardo Padura— es hijo de la sociedad postmoderna. Los nuevos escenarios y los nuevos protagonistas son la vía a través de la cual se busca y se llega a los intereses de los otros, verbigracia los marginados y oprimidos por las ideologías modernas y las estructuras políticas y sociales que las apoyan:

Frente al modelo clásico, que privilegia la figura del detective, el neopolicial ha incorporado a las tramas los puntos de vista del criminal y la víctima. [...] Resulta especialmente interesante el juego de espejos por el que los personajes pasan de víctimas a victimarios. (Noguerol: 2006: párr. 40)

Este fenómeno, para referirse al nuevo cuento policial cubano, pero en una reflexión válida también para la producción novelística, lo han descrito los escritores e investigadores Lorenzo Lunar y Rebeca Murga (2011) de la siguiente manera:

El nuevo cuento policial cubano no es narrado solamente desde el punto de vista del héroe. Además de la voz de la ley y la justicia se escucha la voz del criminal. El perdedor también cuenta su historia, con su propio lenguaje y desde su propia ética marginal. (12)

En *Las cuatro estaciones*, de Leonardo Padura, este precepto es evidente, y de alguna manera se ha sondeado, implícitamente, en el desarrollo de este trabajo. Sin embargo, es necesario dedicarle algunos párrafos a examinar la manera particular en que el otro toma el protagonismo en esta saga habanera ubicada en los “especiales” años de la década de los noventa, en una sociedad que se declaraba ante el mundo libre de injusticia y extremismo, pero donde ya el desencanto por la obra de la Revolución fijaba sus raíces.

La primera evidencia está en el discurso narrativo de *Las cuatro estaciones*; insistimos: un discurso a contracorriente, un contradiscurso. Un discurso inédito en la narrativa cubana hasta ese momento.

El mismo Leonardo Padura explica el surgimiento de este discurso literario como un suceso generacional, consecuencia de un movimiento singular en la década de los ochenta, que permitió abrir nuevos “espacios entre los espacios ya creados” (Reyes: 2013: 9). Es el resultado de una

generación literaria encabezada además por Senel Paz, Arturo Arango, Miguel Mejides, Francisco López Sacha y Luis Manuel García, entre otros, cultivadores de una literatura que pretendía llenar el lugar humano perdido en las letras cubanas del llamado Quinquenio Gris. Autores de textos de una dimensión intimista. Esa fue la plataforma desde la cual, ya con armas y oficio de periodista, aunque apenas había escrito algunos cuentos y un par de ensayos, Leonardo Padura se lanzó a buscar asuntos que fueran interesantes para el lector:

Todo el mundo sabe que la Virgen de la Caridad del Cobre apareció en el mar y la encontraron tres pescadores; que el mejor ron de Cuba durante un siglo fue el Bacardí y se fabricaba en Santiago de Cuba; que Yarini fue el proxeneta más importante de nuestra historia, que en el centro de La Habana existió un barrio chino. Pero nadie sabía, incluso ni yo mismo, cuál era la verdadera historia, la verdad histórica de esos acontecimientos. (Padura en Rodríguez: 2019: 9)

Lo histórico es la esencia del otro discurso literario que propone Leonardo Padura en *Las cuatro estaciones*, y lo es porque se trata de otro discurso histórico. Ni paralelo ni discrepante del discurso oficial. Simplemente un discurso que está visto y enunciado desde otra perspectiva. Desde la perspectiva de un personaje también nuevo en la literatura cubana: el teniente de la policía Mario Conde.

El investigador y crítico literario José Antonio Michelena describe así al teniente Mario Conde:

El investigador de Padura se ha conformado con muchas sustancias. Algunas evidentes para un lector avisado en el género, como las que toma de los detectives Marlowe, de Raymond Chandler y Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán; y otras menos visibles. Es un policía completamente atípico, tanto en la realidad como en la anterior literatura policial cubanas, pero literariamente verosímil, que es lo importante. En las novelas de *Las cuatro estaciones* tiene 35 años, ha dejado los estudios de Psicología diez años atrás por motivos económicos; es culto, aficionado al béisbol, al ron y a las comidas abundantes; escéptico, nihilista, irónico, medio cínico, con una visión pesimista y desencantada de la sociedad y de su tiempo; un ser solitario que ha fracasado varias veces en su vida amorosa, pero sigue enamorándose más allá de los límites; tiene un estricto sentido del honor y de la ética; es el mejor investigador de la Central de Policía, pero su mayor ambición es dejar esa labor para dedicarse a escribir historias escuálidas y conmovedoras (Salinger es su dios) en una casa junto al mar. (Michelena: 2014: 24-25)

Mario Conde es todo un personaje literario. Tiene la indispensable cuota de contraste con lo que podría ser un policía de La Habana en 1989, para no admitirlo como un ente real sino como una metáfora. Pero a la vez posee esa capacidad de hacerse verosímil por la necesidad, de su

creador y del lector, de sentirse acompañados por un personaje así. Un cómplice. Leonardo Padura lo explica de la siguiente manera en *Los rostros de Padura. Vida y obra de un escritor*:

Especialmente en Cuba, donde tengo no solo mis primeros, sino también mis más fieles y obsesivos lectores, esa traslación de Mario Conde hacia el plano de lo real-concreto ha significado no ya un reconocimiento para mi trabajo, sino una revelación de hasta qué punto la mirada del personaje sobre la realidad, sus expectativas, sus dudas y desencantos respecto a una sociedad y un tiempo histórico expresan un sentimiento extendido en el país, o al menos, en muchas gentes de las que hemos vivido estos años en el país. La literatura, en este caso, ha suplido otros discursos (inexistentes o escasos) sobre la realidad cubana, y al ser Mario Conde el intérprete, testigo y hasta víctima de esa realidad, sobre su figura ha caído la identificación de los lectores necesitados de esas visiones-otras (no oficiales ni triunfalistas) de la sociedad en que viven, e incluso de la que escapan hacia los más disímiles exilios. (Padura: 2015: 124-125)

De esta manera, Mario Conde es el personaje apto para ejercer como opuesto al delincuente que Leonardo Padura incorpora a la literatura policial cubana:

Yo no quería que los delincuentes de mis novelas fueran un negro que entra por una ventana y se roba un jarrón o un delincuente callejero que le da una puñalada a otro en una pelea. Traté de mover el mundo del delito hacia otro sector de la sociedad. Es el sector de estos intachables, de estos perfectos que generalmente, cuando cometen un delito, lo cometen en unas proporciones mayores porque afectan a muchas personas. Mi intención desde el principio fue convertir estas novelas en una visión diferente de la realidad cubana a la que había dado la novela policiaca anterior. En la novela policiaca anterior los buenos y los malos estaban muy bien marcados. Los delincuentes eran malos, los policías eran buenos, los agentes del enemigo eran malos, los agentes del orden de la seguridad del estado eran buenos. Yo traté de subvertir todo eso. (Padura en Wieser: 2005: 82)

Esos delitos de proporciones mayores a los que se refiere Padura en las palabras anteriores son la corrupción y el tráfico de influencias en los niveles más altos de la sociedad y la administración de la nación. Fenómenos que, cuando eran admitidos por la dirección del país, y ante el pueblo, trataban de representarse como casos aislados, y que generalmente resultaban protegidos por la doble moral que ya se había instituido en la sociedad cubana.

Llama la atención nuevamente el referente del español Manuel Vázquez Montalbán en la incipiente obra policial de Leonardo Padura. Primeramente, en la búsqueda de un espacio diferente del de la literatura policial cubana de las décadas anteriores, igual que hizo el catalán al debutar en la literatura de crímenes española con su relato *Cuarteto*. Un espacio literario que es la representación —no el reflejo— de un espacio real en el cual el delito se sitúa en el subsuelo del subsuelo, “[...] es decir en los entresijos ocultos y ocultados de la realidad social” (Lissorgues: 2008: párr. 25).

Además, al igual que Montalbán, Padura opta por una gama de personajes con disímiles referentes, a través de los cuales se va contando la historia. Lo que sirve a ambos escritores, “[...] para dar, a la vez, los diversos rostros de una sociedad palpitante en la que los debates ideológicos, los oportunismos o las frustraciones políticas y económicas [...] tratan de expresar un presente histórico que es todavía la actualidad en definición” (Padura: 2015:163).

Como en las novelas del detective Carvalho y siguiendo la lógica del neopolicial en *Las cuatro estaciones* de Padura tendrá lugar lo que Noguero l llama un “[...] juego de espejos por el que los personajes pasan de víctimas a victimarios [...]” (2006: 40). Del mismo modo que, por ejemplo, en *Los mares del sur* descubrimos que el asesinado empresario Stuart Pedrell era, además de víctima, un singular victimario, en *Las cuatro estaciones* sucederá algo de lo mismo con Rafael Morín, Lissette Núñez Delgado, y Miguel Forcade Mier, víctimas que cumplen también el doloroso papel de victimarios.

En *Pasado perfecto*, con el personaje de Rafael Morín, las figuras del delincuente y la víctima se superponen. La víctima del asesinato es también un delincuente, pero un delincuente distinto de los que usualmente Mario Conde enfrentaba en su realidad y a los que aparecían en la literatura policial cubana hasta fines de la década de los ochenta. Rafael Morín era un alto funcionario tremendamente corrupto, traficante de influencias:

Rafael no era uno de los delincuentes con los que trabajaba todos los días, y eso lo bloqueaba. Prefería a los bisneros criollos, a los traficantes de cualquier cosa, a los distribuidores de lo insospechado y los receptadores de las más extravagantes mercancías, los conocía y sabía que siempre existía una lógica para orientar la investigación. (Padura: 2012: 104)

En *Vientos de cuaresma* y *Máscaras* hay otras víctimas más allá de la joven profesora — hija de padre y madre encumbrados— asesinada, y el travesti repudiado por su familia que es ultimado a manos del padre dirigente.

En *Vientos de cuaresma*, la profesora Lissette Núñez Delgado, vende la respuesta de los exámenes a los estudiantes, consume drogas y se acuesta con un adolescente, su alumno y asesino, que a su vez es víctima de los acontecimientos. Es también futura víctima en un régimen carcelario donde su juventud y belleza se presagian como moneda de cambio y oscuro destino.

En *Máscaras* es víctima Alberto Marqués, el parametrado y segregado artista del teatro. Es víctima Matilde Rodríguez, la madre de Alexis, mujer búcaro en la mansión de los Arayán:

Matilde Rodríguez, aquella mujer que quizás podía llegar a unos sesenta años muy bien llevados, con su pelo de un castaño delicado y sus manos tan cuidadas y que de pronto parecía tener mucho más de sesenta años y casi nada de la petulante seguridad con que recibió a los policías. (Padura: 2014a: 38-39)

Víctima es también María Antonia, la criada negra que asume su condición de esclava postmoderna con total entrega y absoluta fidelidad a sus amos:

Con el grito había aparecido una negra, silenciosamente salida de algún sitio de la mansión. Caminaba sin producir ruidos, como si sus pies no tocaran el piso. El Conde observó su mirada rojiza, que brotaba de unos ojos abultados y brillosos. Sin saludar a los policías se sentó junto a Matilde y empezó a consolarla en voz baja y con gestos casi maternos. Entonces se levantó, salió por donde había entrado y regresó con un vaso de agua y una pequeñísima píldora rosada que le entregó a Matilde. El oficio del Conde le permitió advertir un temblor fugaz en las manos de la negra cuando se acercaron a las manos descontroladas de la madre de Alexis. (39)

En *Paisaje de otoño* víctimas y victimarios no son más que elementos de un juego de azar. Todos son víctimas y todos pudieran ser culpables. Y Miguel Forcade Mier, el hombre asesinado, es un delincuente redomado:

Mario Conde lo miró casi con ternura: una sensación de alivio le corrió por el pecho, aunque lamentó que fuera precisamente Adrián Riverón el posible ejecutor de Miguel Forcade. En su fuero más interno, en su fuero medio e incluso en el externo, hubiera preferido poder inculpar a un tipo como Gómez de la Peña o, en su defecto, a un personaje como Fermín Bodes, ambos cargados de culpas antiguas nunca cabalmente pagadas. ¿Y a Miriam?, dudó por un mínimo instante y se decidió por preferirla a ella antes que a su eterno enamorado, víctima de aquella vieja pasión. Injusta justicia. (Padura: 2014b: 124)

Sin embargo, la más atractiva mirada al otro en *Las cuatro estaciones* es la que se dirige al grupo de amigos del Conde, sobre el cual el autor despliega una atención obsesiva (Esteban y Aparicio: 2022) que se dilata hasta su última novela policial, *La transparencia del tiempo* (2018), en que nuevamente se detiene en este grupo y en lo que ha pasado con cada uno de ellos con el cambio de siglo. Pero además hay otros, amigos también, más allá de esta cofradía del Pre de La Víbora, que inauguran relatos y personajes, como el Gordo Contreras, a través del cual se estrena el retrato del policía corrupto, envuelto en negocios ilícitos a los que accede gracias a sus funciones. Y Alberto Marqués, con quien la relación “[...] se transforma desde un recíproco rechazo mutuo al comienzo, pasando por el creciente respeto, hasta la amistad y solidaridad finales” (Franken:2014:120), quien además de develar la parametración de los años setenta, nos

cuenta, desde su amistad con el Conde, la historia de la aceptación y de inclusión del otro, radicalmente opuesta al relato de intolerancia y exclusión de la novela policial revolucionaria.

Carlos el Flaco inaugura el personaje del veterano en la literatura cubana. Es la víctima constante en las cuatro novelas. Sentado en su silla de ruedas engorda, come como un troglodita los suculentos platos que prepara su madre Josefina, bebe ron por cubas con su “hermano” Mario Conde, y se refugia en la música de Credence en cada borrachera.

El Flaco Carlos es el centro de un grupo en el que, además de él y Conde, están el Conejo, Miki Cara de Jeva, Candito el Rojo y Andrés. Un grupo de amigos fundado en el primer día del curso del año 1972, en las puertas del preuniversitario de La Víbora, y que servirá para describir —con sus historias y sus destinos— la transformación y el deterioro histórico de cada una de las capas sociales —todas en la media más dolorosa de la sociedad— en las que habitan dentro de *Las cuatro estaciones*:

Pero el Flaco Carlos ya no era flaco y solo él insistía en llamarlo así. El Flaco Carlos pesaba ahora más de doscientas libras y se moría a plazos sobre una silla de ruedas. En 1981, en Angola, había recibido un balazo en la espalda, justo sobre la cintura, que le había destrozado la médula. Ninguna de las cinco operaciones que le habían hecho desde entonces había logrado mejorar las cosas y cada día el Flaco amanecía con un dolor inédito, un nervio muerto u otro músculo inmóvil para siempre. (Padura: 2012: 95-96)

El Flaco Carlos será en toda la serie el comodín para atravesar las acciones de cada novela —en algunos momentos hace la función del doctor Watson para el Holmes tropical y adicto al ron que pudiera resultar en lejana comparación el teniente Mario Conde— y las historias de los demás amigos.

En *Máscaras*, Carlos el Flaco es el vehículo para que Mario Conde visite al amigo común, Candito el Rojo, en la piloto clandestina que tiene este en el fondo del solar donde vive. Carlos es el *otro* que une a los demás *otros* de la *otra* sociedad que representan los amigos del Conde.

Candito el Rojo vive en una marginalidad total en la que es víctima de su propio amigo policía al que le sirve de informante: una de las tareas más bajas en los códigos de la hombría insular. Una marginalidad que ha de moverse desde ese solar y su cervecera de contrabando hasta el interior de un templo evangélico donde pretende, como quisieron muchos cubanos en los albores de la década de los noventa, y ya entrada esta, encontrar tranquilidad de espíritu, o purgar sus culpas, o encontrar algún beneficio económico.

En *Paisaje de otoño*, es Carlos quien convoca al grupo de amigos a su casa para celebrar el cumpleaños del Conde. Están todos los del grupo y en los regalos que cada cual le ofrece al Conde se mezclan pasado y presente. Lo que fueron y lo que son cada uno de ellos:

Candito el Rojo le obsequió una Biblia, de tapas negras y empastadas que, según él, tenía más comentarios y mapas que ninguna otra publicada en castellano. Tamara, tan material y sutil, le regaló una camisa de cuadros que el Conde siempre quiso tener (...) y en el bolsillo, detrás del sello de Levis, llevaba prendida una pluma Sheaffer, ideal para alguien que pretendía ser escritor. Miki Cara de Jeva, pagando tal vez todas sus deudas tabaqueras adquiridas con el Conde, le dio una rueda de veinte cajetillas de cigarros Populares, (...) Niuris, gentil, con su frescura de los 16 años y obviamente asesorada por el Conejo, le obsequió dos cassettes que contenían los Greatest Hits de Chicago, (...) El Conejo, siempre amante de los detalles, desplegó ante los ojos del Conde el cartel de Marilyn desnuda, acostada sobre un paño rojo que hacía resaltar el vapor de su pelo amarillo (teñido, por cierto), la ondulación precisa de sus nalgas de negra y el rosado magnético del único pezón visible. Andrés, que había esperado pacientemente su turno, fiel a su profesión médica, puso en las manos del Conde dos potes de pomada china —una del tigre, otra del león— y un sobre con cien duralginas, que en su combinación de ungüento y pastilla, salvarían al Conde de morir de cefalea en sus próximas resacas. (Padura: 2014b: 244-245)

Después de los regalos vendrán el hartazgo y la borrachera. La música y la voz de Tom Fogerty y las guitarras de Credence Clearwater Revival que al final se confundirán con la voz del propio Mario Conde refiriéndole al grupo de amigos el desenlace del caso que acababa de solucionar: el asesinato de Miguel Forcade Mier.

Terminado el relato de Mario Conde, Miki Cara de Jeva, el pragmático escritor edito del grupo, le sugerirá al policía que escriba esa historia. Pero alguien propondrá una historia mejor: Andrés, quien volverá a hacer catarsis y contará su vida como resumen y metáfora de las vidas de los otros, de las frustraciones y desesperanzas de los otros. Un relato que terminará con el inesperado anuncio de su exilio como única y definitiva opción:

¿Quién sería yo ahora si hubiese hecho lo que quería hacer y no lo que se suponía que debía hacer y entre todos me obligaron a hacer?... Porque también, hace como diez años, pasó algo que me removió y empecé a preguntarme algunas de esas cosas: mi padre me escribió una carta, después de mucho tiempo sin saber nada de él, donde me pedía perdón por haberme abandonado y donde me explicaba por qué se había ido: me decía que hubo un momento en el que necesitó cambiar su vida después de que se murió mi hermana y que hubiera preferido hacerlo junto con nosotros, pero la vieja Consuelo se opuso y se empeñó en quedarse antes que seguir con él adonde él fuera. Para mí aquella justificación no justificaba nada de su egoísmo, aunque por primera vez vi a mi padre de una forma distinta al culpable que habíamos creado mi madre, yo y el medio ambiente... Ahora parecía un hombre, con sus propias necesidades, sus angustias y sus esperanzas, un hombre

cualquiera que sacrificó una parte de su vida para tener otra vida, la que él pensó que necesitaba y había decidido escoger, ¿no? (248-249)

La partida de Andrés —del verdadero Andrés, un Andrés que por primera vez en su vida se siente dueño de sus decisiones, sus locuras y sus culpas, tranquilo por haberse quitado un pesado fardo de encima, pero con miedo al futuro, a la soledad, y especialmente miedo a desprenderse del grupo de amigos con que ha sido destinado a vivir hasta ese día— a otro destino como preludeo del principio del fin. Un fin que anuncia un cambio, seguramente drástico, en las vidas de cada uno de los amigos de Mario Conde, y de él mismo. La declaración de Andrés como invitación al cuestionamiento individual de la vida de cada uno de los del grupo.

La decisión de Andrés, eslabón que deberá seguir encadenando otros como la muerte de Carlos el Flaco, la dramáticamente imprescindible traición del pragmático Miki Cara de Jeva, la demencia del Conejo como resultado de su infructuosa tentativa de componer siempre otra historia, el impredecible destino de Candito.

En 1992, cuando ya Leonardo Padura había publicado en México su primera edición de *Pasado perfecto* y se encontraba imbuido en la escritura del resto de la saga *Las cuatro estaciones*, el politólogo estadounidense de origen japonés Francis Fukuyama publicaba su libro *El fin de la Historia y el último hombre*, en el cual exponía la tesis del fin de la Historia, concepto que ya se ha manejado en este trabajo al vincularlo a la esencia de la tesis del “cansancio histórico” que Leonardo Padura culminará en producciones literarias siguientes a través de su alter ego Mario Conde y sus compañeros.

La tesis del Fin de la Historia parte del concepto de que la Historia, como lucha de ideologías, ha terminado, con un mundo final basado en una democracia liberal que se ha impuesto tras el fin de la Guerra Fría. Esto, en la vida cubana, y por tanto en la de Padura y la de los personajes de sus novelas, repercute en las consecuencias del derrumbe del campo socialista y las crisis económicas, política y de valores asociadas a ese hecho histórico.

En noviembre de 1992, Leonardo Padura visitaba por primera vez Nueva York. Además del motivo periodístico de una entrevista con un viejo músico cubano, movía al escritor la intención de visitar a su tío Min, emigrante cubano de los ochenta que, en su despedida, le regalara al entonces aspirante a jugador de béisbol su segundo traje de pelotero. Hecho que Padura siempre guardó, desde su perspectiva de adolescente, como un terremoto, como la apertura de una nueva

etapa de su vida marcada por la pérdida y el desarraigo. Años después de esa visita, el autor de *Las cuatro estaciones* escribiría:

Lo menos, en realidad, son los lugares cuyo destino cambió o se perdió de forma definitiva. Lo más desgarrador es la ausencia de tantas gentes, de tanta memoria, que se ha dispersado por la ciudad, por la isla y por el mundo, provocándome un sentimiento de extrañeza y añoranza, que a veces suelo achacar a los años que voy acumulando en las espaldas. (Padura: 2015: 235)

Así sintió Leonardo Padura el fin de las expectativas de la generación de cubanos a la cual pertenece. El punto de partida de las historias de *Las cuatro estaciones* coincide con el fin de la historia luminosa y artificial que creyeron vivir muchos en Cuba. También con la decadencia de la novela policial revolucionaria y el nacimiento del neopolicial cubano como reflejo de los cambios en el contexto sociopolítico de la isla.

La historia que cuenta Padura (2015) sobre su tío tiene un final sugestivo. Que el tío no recordara aquel regalo que le había hecho en su despedida, constata también esa decadencia, esa pérdida del pasado, del sentido de la historia, del valor de las cosas propias:

De aquel traje de pelotero con el número 22 y el apellido Padura en la espalda [que le dejara en herencia el tío Min] solo queda el recuerdo de un niño que se sintió como un príncipe al poder jugar, vestido de completo uniforme, en una calle polvorienta de Mantilla. (236)

Posiblemente la misma calle que años después ese niño, convertido en escritor, describirá en *Máscaras*, donde juegan béisbol otros niños que Conde observa mientras piensa que, aunque quisieran, los niños de entonces, ahora adultos y dispersos por la isla o en el extranjero “[...] ya nunca podrían organizar otro piquete de pelota, allí en la esquina: porque la vida había devastado aquella posibilidad, como tantas otras” (Padura: 2014a: 15), “[...] un mundo entero, barrio y ciudad incluidos, habían desaparecido para siempre” (Esteban y Aparicio: 2022: 48).

Y más allá del fin de la historia para estos niños de entonces o para el grupo de sus amigos, el fin de la historia para las nuevas y desencantadas generaciones cubanas. Ilustrado excelentemente en *Vientos de cuaresma* a través del personaje de Lázaro San Juan –el asesino de la profesora Lissette Núñez– y de sus compañeros del pre de La Víbora. Partícipes todos de un desencanto que, como bien recoge Gallagher (2013) en su tesis, no tiene el mismo matiz que el de la generación de Mario Conde, porque estas generaciones jóvenes nunca creyeron en la Revolución (80) por tanto ellas no cargan con el peso de ese fracaso.

Este tema lo volverá a retomar Padura en su cuento “Mirando el sol” (2000) y en la película “Malahabana” (2001), en la que Padura intervino como coguionista. Ambas creaciones centran su atención en otra generación, en la juventud cubana de inicios de este siglo, quienes alcanzaron la mayoría de edad durante el Período Especial: “[...] when extreme hardship allowed no room for political ideology. The product of the Special Period is a generation who show no sense of moral values [...]” (148). Y cuyos días transcurren en la nada, “la nada cotidiana” la nada cubana a partir de 1989. La nada del alcohol y las drogas, de las peleas de perro, de la pornografía o la del sexo entre los amigos (97).

Es decir, el fin de la Historia más allá del año 1989. Más allá de la derrota de las convicciones de un grupo de personas que comenzarán a naufragar en lo adelante en busca de otro destino. El fin de la historia poetizada de un país y de una ideología.

7.5. LA CIUDAD

La ciudad de Mario Conde es la ciudad de Leonardo Padura. Una ciudad llena de signos, que esconde más de lo que muestra y que solo es posible descifrar si se es cubano y habanero como lo son ambos, porque únicamente así “[...] se vive la ciudad como algo propio o como una extensión de sí mismo” (Esteban y Aparicio: 2022: 41), con esa “[...] sosegada sensación de pertenencia a un lugar y a un tiempo cubiertos ya por el velo rosado de una memoria selectiva [...]” (Padura: 2014c: 38). Ese sentido de pertenencia inunda cada evocación de la ciudad en sus novelas y es transmitido genuinamente al protagonista de *Las cuatro estaciones*, porque para Mario Conde ese ámbito es el suyo, (Padura: 2014c) “[...] hasta en la tristeza de sus ausencias, en sus desolaciones, en sus nostalgias irrecuperables [...] (85), como lo es para el de Mantilla que “[...] necesita vivir en Cuba, en la Habana, en su barrio, para escribir, porque tiene que respirar el ritmo de la ciudad en cada momento” (Esteban y Aparicio: 2022: 42). Del mismo modo, “Mario Conde está amarrado a la ciudad, no hay otra lealtad que la memoria, es una suerte de Anteo, cuya vida tiene sentido en tanto permanezca atado a la tierra” (Perilli: 2016: 60).

En la novela policial contemporánea, como lo fuera en la novela realista cubana de inicios del siglo pasado, con Miguel de Carrión y Ramón Meza, “[...] la urbe ha vuelto a ser un núcleo temático y reflexivo, que condensa una parte significativa de las grandes problemáticas actuales [como] la marginalidad [y] la violencia” (Rebolledo: 2014: 218).

La ciudad es también la geografía donde existe la novela policial. Es el espacio en que habitan los personajes: víctimas, victimarios, policías y el resto del coro que le acompañará en la historia: “Históricamente han sido las grandes metrópolis los principales y más comunes escenarios de las obras significativas del género policial y criminal. Son las grandes concentraciones urbanas el caldo de cultivo más propicio para el surgimiento y desarrollo del crimen” (Murga: 2006: 67). Y, por tanto, para su poetización. Pero en la obra de Padura la ciudad escenario se convierte “[...] en un personaje más, un protagonista imprescindible, que supera el rol siempre de telón de fondo, escenario del crimen o mosaico de pistas para esclarecer los hechos” (Esteban y Aparicio: 2022: 43).

En su libro *Invención de La Habana* (2000) Emma Álvarez-Tabio nos presenta a la ciudad no solo como sujeto literario, quiere decir, no solo escrita, sino que, también leída (15) y en ese sentido nos advierte de que “[...] pensar la ciudad como un texto también obliga a tener en cuenta de que está llena de metáforas [...]” (16). Y es de ese modo también en el que leemos la Habana

de Padura, con “[...] una necesidad íntima de comprender la ciudad en términos visuales [...]” (16) y de interpretar sus metáforas.

En *Las cuatro estaciones* La Habana será el escenario de los hechos. El cronotopo como escenario diverso que se fragmenta en función de las diferentes capas sociales que lo habitan, además de comportarse como un personaje más al que hay que descifrar:

Los nuevos personajes, realidades y contradicciones que deambulan por las calles de una Habana diferente e igual, descrita en su decadencia física, han vuelto a servir, otra vez —como en el remoto 1840 o el cada vez más lejano 1950— para recrear el espacio espiritual de la nación y darle voz e imagen a través de la literatura narrativa, la mejor capacitada para proponerse este tipo de construcciones globales. Tal vez por eso La Habana, hoy, más que espacio y escenario, ha devenido también personaje, acechado por las mismas incertidumbres y pesares de los individuos que la habitan y la hacen palpitar, mientras sus paredes se rajan y sus columnas se inclinan, mientras las vidas de sus habitantes se tuercen en el exilio, la nostalgia y hasta el odio o se afincan a la tierra de la isla, a las calles sucias y turbias de La Habana, empeñados —todos— en hacer la crónica de un tiempo irrepetible, vivido en una ciudad también hecha por su literatura. (Padura: 2012a: 36)

Es sabido que en la novela negra la ciudad es un espacio agreste. Una urbe que vive en la noche y en otras zonas profundas donde no llega la luz del sol: laberínticos callejones, túneles, bares, carcomidos arrabales, casas abandonadas y oscuras periferias. Una oscuridad que contamina las luces del día, los amplios espacios públicos y las guirnaldas de los radiantes centros urbanos para vestirlos con la negrura de la cotidianeidad criminal, materia prima fundamental de las historias de la novela policial contemporánea.

Un diapasón de sombras que va desde la tenebrosa buhardilla del sicario hasta la refulgente oficina del funcionario corrupto. La infinitud de matices que existe entre estos dos extremos es La Ciudad, privilegiada en los relatos negros o realistas:

Si en los textos de corte clásico o enigmático hay una preferencia y casi una exigencia por situar el relato en espacios cerrados y de carácter privado, [...] en los relatos negros o realistas se producirá un cambio al preferir retratar espacios públicos, calles, barrios, la ciudad, ya que será necesario que el detective se mueva libremente para dar constancia de las desigualdades sociales, del crimen, de la delincuencia, es decir para que uno de sus aspectos fundamentales, como es la crítica social, pueda tratarse. (Martín: 2009: 25)

La Ciudad, como escenario de los relatos policiales, es un concepto que se desarrolla constantemente como mismo se hace más amplio y variado el conjunto de escritores que asumen el género desde diversas realidades porque:

La urbe norteamericana dominó durante décadas, con escasas excepciones, el contexto argumental de la novela negra, pero la eclosión de esa literatura en Francia, Gran Bretaña, en menor medida en España, el resto de los países europeos y Sudamérica, ha proporcionado unos prototipos urbanos muy diversos en consonancia con sus particularidades políticas. Unas arquitecturas metropolitanas a través de las cuales subyace todo un entorno histórico de conflictos sociales. (Zeki: 2006: 15)

Estos nuevos escenarios no excluyen a la isla de Cuba, con sus muy llamativos espacios de decadencia político-social y depauperación económica, expresados en una capital que se derrumba —a pesar de tardíos esfuerzos por recuperarla— desde los albores de la década de los ochenta:

Una ciudad que poseyó una de las primeras líneas de ferrocarril del mundo, en 1837, y que en la primera mitad del XIX experimentó la modernización tecnológica de la industria azucarera, pero que en la crisis finisecular posmoderna se revela no como una capital posindustrial sino más bien poscolonial. (Esteban: 2018: 38)

Es esta Habana el principal escenario urbano de la literatura policial cubana. La Habana de las novelas de Leonardo Padura, Daniel Chavarría, el siempre negro Pedro Juan Gutiérrez, Amir Valle y otros autores de más reciente aparición.

También la ciudad neopolicial cubana se extiende a otros espacios del llamado interior de la isla como son la Santa Clara que dibuja Lorenzo Lunar en sus novelas, el Cienfuegos que recrea Marcial Gala, o los imprecisos espacios —más metafóricos, pero no menos ennegrecidos— que habitan los personajes de los textos narrativos de Rebeca Murga.

La Habana de Ramón Meza, Cirilo Villaverde, Miguel del Carrión, Enrique Labrador Ruiz, Alejo Carpentier, Lezama, Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante, encuentra un nuevo eslabón de continuidad en La Habana de Leonardo Padura. Un nuevo universo

[...] que se extiende en los barrios, de Santos Suárez a Mantilla, una Habana intocada por la literatura que no compite en esplendor con las sucesivas ciudades de Carpentier, Lezama, Cabrera Infante (la ciudad amurallada, la ciudad teleológica, la ciudad nocturna), un cosmos con personalidad propia, elaborado especialmente para su narrativa policial [...]. (López: 2021: 72)

Una nueva visión de la capital de Cuba que elabora el novelista, como respuesta y consecuencia de las anteriores, porque:

En la década de 1990 es la narrativa de la deconstrucción, de las ruinas, del apocalipsis, de la marginalidad —también calificada desde una perspectiva más ideológica como “narrativa del desencanto”— la que comienza a adueñarse del reflejo narrativo del espacio habanero. Todavía en los años 1980 los narradores cubanos intentaron dar una imagen totalizadora e integradora de la ciudad, asumiéndola como un conjunto de diversidades en armonía, tal como se manifiesta en algunos de los textos típicos de la época [...] Pero por esos mismos años ya se estaban escribiendo

y editando narraciones más o menos biográficas o en buena parte ficticias [...] en las que se anuncia un proceso de desintegración física y moral que explotaría en la realidad del país y se reflejaría como asunto preferente en la narrativa con la llegada de la década de 1990 y todas sus crisis. (Padura: 2012a: 33)

La nueva Habana, esa donde acontecen las historias de *Las cuatro estaciones*, es una ciudad que sobrevive en, y de, sus propios despojos. Que persiste en los intangibles espacios de la nostalgia y en los aterradores sitios que, a partir del arte de hacer ruinas, toman otros destinos: mansiones convertidas en ciudadelas o prostíbulos clandestinos, palacetes transformados en basureros o mercados agrícolas, derrumbes de fastuosas construcciones que ofician como espacios favorables para nocturnos acoplamientos furtivos o no menos clandestinos trueques:

A esa ciudad se circunscribe toda la novelística de Leonardo Padura. Su irreverencia nace de una mirada distinta al concepto de ciudad de toda la novela policial cubana que le antecedió, aun cuando haya ciertos matices del cambio que sobrevendrían en las novelas del binomio Justo Vasco y Daniel Chavarría, específicamente en la apropiación que hacen, para el lenguaje literario y para la construcción de tipologías humanas de la marginalidad, del léxico marginal característico en el mundo marginal de la Cuba socialista; una terminología enriquecida por la mixturización de los cubanismos típicos de los humildes con la adopción de códigos extraídos de las lenguas autóctonas africanas de las religiones afrocubanas y con la jugada magistral que significa el empleo del humor y el gracejo lingüístico en función del humor, también característico de la idiosincrasia del cubano. (Valle: 2006: 195)

La decadencia y deconstrucción de La Habana la anuncia Leonardo Padura en *Las cuatro estaciones*, desde las primeras páginas de *Pasado perfecto*. Una mirada del policía —afectado por una descomunal resaca— a la Calzada del barrio, como llama en esta ocasión el personaje a la antológica Calzada de Jesús del Monte. Una mirada nostálgica que emparenta y contamina al personaje del Conde con su entorno vital, con su Habana:

El Conde miró con una nostalgia que ya le resultaba demasiado conocida la Calzada del barrio, los latones de basura en erupción, los papeles de las pizzas de urgencia arrastrados por el viento, el solar donde había aprendido a jugar pelota convertido en depósito de lo inservible que generaba el taller de mecánica de la esquina. ¿Dónde se aprende ahora a jugar pelota? Encontró la mañana hermosa y tibia que había presentado y era agradable caminar con el sabor del café flotando todavía en la boca, pero vio el perro muerto, con la cabeza aplastada por el auto, que se pudría junto al contén y pensó que él siempre veía lo peor, incluso en una mañana como aquella. Lamentó el destino de aquellos animales sin suerte que le dolían como una injusticia que él mismo no procuraba remediar. (Padura: 2012: 18)

En toda la saga abundan estos escenarios deteriorados y empobrecidos de la ciudad, como metonimia de sus personajes, o viceversa. Porque como bien apunta Álvarez-Tabío, “Los

conflictos del individuo, más que la cohesión de la sociedad urbana, se convierten en el punto focal de la imagen de la ciudad” (2000: 20). Al mismo tiempo que la “[...] construcción textual del lugar implica, casi siempre, la representación simbólica de un territorio interior” (Esteban: 2018: 42) Representación ilustrada en *Las cuatro estaciones* cuando Conde:

Se puso los espejuelos oscuros y caminó hacia la parada de la guagua pensando que el aspecto del barrio debía ser como el suyo: una especie de paisaje después de una batalla casi devastadora, y sintió que algo se resentía en su memoria más afectiva. (Padura: 2012: 18)

La Calzada ha perdido para Conde “su definición clara, [...] para sublimarse en un nivel espiritual” (Álvarez-Tabío: 2000: 20) en el que contrastan el recuerdo y la realidad:

La realidad visible de la Calzada contrastaba demasiado con la imagen almibarada del recuerdo de aquella misma calle, una imagen que había llegado a preguntarse si en verdad era real, si la heredaba de la nostalgia histórica de los cuentos de su abuelo o simplemente la había inventado para tranquilizar al pasado. No hay que pasarse la cabrona vida pensando, se dijo y notó que el suave calor de la mañana ayudaba a los calmantes en su misión de devolverle peso, estabilidad y algunas funciones primarias a lo que había dentro de su cabeza, mientras se prometía no repetir aquellos excesos etílicos. [...] corrió para alcanzar la inconcebible guagua, casi vacía, que le hizo sospechar que el año comenzaba siendo absurdo y lo absurdo no siempre tenía la bondad de presentarse bajo el disfraz de una guagua vacía a aquellas horas de la mañana. (Padura: 2012: 18-19)

La ciudad deseada e idealizada, no es la misma ciudad que la mirada percibe. Esto ocurre recurrentemente en *Las cuatro estaciones*. Cada vez que es

Sometido el entorno de lo real a la mirada-visión del detective Mario Conde, «ajustada» a ciertos principios de contemplación (el *tempo* homogéneo, gradual de la historia, de la historia nacional, de la nación como relato coherente y congruente), la resultante en la proyección urbana que nos comunican sus novelas es percibida como un desfasaje que, al avanzar el relato, genera continuamente desencuentros entre la ciudad deseada (aséptica, disciplinada, ilustrada) y la dispuesta ante la mirada. (Camejo: 2016: 65)

La mirada decepcionada de Conde ante la ciudad es, a su vez, lo que Esteban y Aparicio (2022) advierten como signo del desencanto “[...] que se establece en un sentido más existencial, social y político. La decadencia del estado, de un proyecto fallido habla desde la ciudad desde sus calles y casas desde su historia” (45). La ciudad adquiere entonces un trasfondo político como “[...] símbolo y compendio del estado decadente de una ideología” (Menéndez y Esteban: 2021: 286-287) que como la propia ciudad ha sido

[...] atravesada por la obra destructora del tiempo, por la miseria y el conflicto entre lo real y lo idea, por las necesidades más perentorias y por las dudas ante un futuro demasiado prometido (y demasiado incierto) consumido día a día en la supervivencia, pero donde quedan arrestos de dignidad, capacidad moral y crítica y deseos de conocer y revelar la verdad. (López: 2021: 72)

La historia de *Las cuatro estaciones* es una historia unida por un año y una ciudad a través de la cual, el autor logra desarrollar otros temas que, en definitiva, constituyen, el fundamento de la nueva novela policial. La ciudad de Padura simboliza la incompetencia de una ideología y el fracaso de sus instituciones, porque en 1989, después de treinta años de Revolución La Habana de *Las cuatro estaciones* está sumida “[...] en una decadencia representada [...] por el deterioro de sus construcciones y la escasez de los productos básicos, metáforas de las fisuras cada vez más evidentes del sistema político y de la corrupción de los llamados cuadros de vanguardia revolucionaria” (Vizcarra: 2011: 114). Por otro lado, desde la ciudad le es posible la reflexión histórica, porque, como bien apunta Vizcarra (2011), La Habana, además de ser un espacio en el que por varias décadas se han reunido los momentos más adversos del país entero (118), también es una geografía que “[...] condensa distintas temporalidades, [porque] calles y barrios son fragmentos de las calles y barrios que fueron o que pudieron ser” (Perilli: 2016: 55).

Por otro lado, Leonardo Padura introduce, a través de la mirada de Mario Conde, la comparación entre las dos Habanas de los extremos: la del barrio que vimos descrita anteriormente y la Habana aristocrática prerrevolucionaria heredada por la nueva burguesía fruto de la Revolución. Comparación que será un motivo permanente en una saga donde coinciden las descarnadas descripciones de agrestes espacios como bares de séptima categoría, callejuelas de los arrabales, cuarterías y miserias del solar habanero, y barrocos retratos de los más monumentales espacios de la carpenteriana Ciudad de las Columnas. Representación de La Habana que, como bien señala Álvarez-Tabío, se encuentra “[...] localizada entre los extremos de la esperanza y el terror, entre una distante Utopía y un inminente Apocalipsis” (2000: 20).

En *Pasado perfecto*, la biblioteca del padre de Tamara, un recuerdo recurrente de Mario Conde desde su perspectiva de adolescente que en algún momento también miró a las alturas y sintió por primera vez el vértigo de la vergüenza y el dolor lacerante de su pequeñez intelectual (y social), sirve como carta de presentación del extremo distinguido de la nueva Habana, esa que ahora es “[...] un lugar desterritorializado (enajenado de una lógica —histórica— del discurso arquitectónico, urbanístico, moral, cultural), y atemporal (enajenado del tiempo de la comunidad

socialista, suspendido en un no-tiempo o tiempo-cero), como una reserva de imágenes y figuras al servicio de observadores potenciales” (Camejo: 2016: 61). La Habana donde:

El tiempo es mentira; nada ha cambiado en la biblioteca: la colección completa de la enciclopedia Espasa-Calpe [...]; el diploma de Doctor en Derecho del padre de Tamara conserva impávido su sitio de privilegio [...] El volumen oscuro de los relatos del Padre Brown, con sus tapas de piel que acariciaban los dedos, es una punzada en la melancolía [...] Y el buró de caoba es inmortal [...] Sólo el cuero envolvente de la silla giratoria parece algo cansado, tiene más de treinta años y es piel legítima de bisonte [...] El día en que Mario Conde entró por primera vez en aquella habitación se sintió pequeño y desamparado y terriblemente inculto y todavía su memoria es capaz de devolverle aquella lacerante sensación de pequeñez intelectual de la que no ha logrado curarse. (Padura: 2012: 85)

Esta descripción de la biblioteca sirve para establecer la comparación con La Habana de los de abajo. La Habana en que vive la madre de Rafael Morín. Paralelo que también sirve para ilustrar el ascenso social del joven y oportunista funcionario a partir de su lanzamiento desde la rampa que fuera la familia de su esposa:

El cuarto era más pequeño que la biblioteca del padre de Tamara y sin embargo había una cama matrimonial, un escaparate, una cómoda, un sillón, una butaca de tocador y un televisor en colores sobre una mesita de hierro. Junto al televisor colgaba una cortina y el Conde imaginó que era el acceso a la cocina y quizás a un baño interior. Trató de buscar el reguero anunciado y apenas descubrió una blusa tendida sobre la cama y una jaba de tela y la libreta de abastecimientos sobre la cómoda. En una esquina del cuarto, sobre un pedestal de madera, una virgen de la Caridad del Cobre recibía luz de una vela azul y agonizante. (106)

En *Vientos de cuaresma* se agudiza la mirada a las diferentes Habanas. Mario Conde la observa en picada desde el balcón de Lissette Núñez Delgado, la joven asesinada. Ella terminó su vida en un apartamento de la barriada de Santos Suárez. Desde el balcón de ese apartamento el teniente investigador sondea las miserias de la ciudad.

Regresó a la sala y se asomó al balcón. Desde aquel cuarto piso de Santos Suárez tenía una vista privilegiada de una ciudad que a pesar de la altura parecía más decrepita, más sucia, más inasequible y hostil. Descubrió sobre las azoteas varios palomares y algunos perros que se calcinaban con el sol y la brisa; encontró construcciones miserables, adheridas como escamas a lo que fue un cuarto de estudio y que ahora servía de vivienda a toda una familia; observó tanques de agua descubiertos al polvo y a la lluvia, escombros olvidados en rincones peligrosos y respiró al ver, casi frente a él, un pequeño jardín plantado sobre barriles de manteca serruchados por la mitad. (Padura: 2014c: 34)

El otro extremo de La Habana está en la zona donde viven los padres de Lissette, la madre, encumbrada periodista de la oficialidad, y el padrastro, alto funcionario del Ministerio de Educación: el residencial Casino Deportivo.

Y entre ambas puntas del cordel otras Habanas como La Habana nocturna que visita Mario Conde una noche con su amante Karina. La del Río Club, uno de los últimos reductos de La Habana farandulera de las décadas de los sesenta y setenta. Una Habana que Padura describe como un réquiem a aquella Habana p.m. que enaltecieron los hermanos Cabrera Infante en la literatura y el cine cubanos:

Sabe que el alma profunda de La Habana se está transformando en algo opaco y sin matices que lo alarma como cualquier enfermedad incurable y siente una nostalgia aprendida por lo perdido que nunca llegó a conocer: los viejos bares de la Playa donde reinó el Chori con sus timbales, las barras del puerto donde una fauna ahora en extinción pasaba las horas tras un ron y junto a una victrola cantando con mucho sentimiento los boleros del Benny, Vallejo y Vicentico Valdés, la vida disipada de los cabarets que cerraban al amanecer, cuando ya no se podía soportar un trago más de alcohol ni el dolor de cabeza. Aquella Habana del cabaret Sans Souci, del Café Vista Alegre, de la Plaza del Mercado con sus fondas de chinos, una ciudad desfachatada, a veces cursi y siempre melancólica en la distancia del recuerdo no vivido: una ciudad que ya no existía, como no existían las firmas inconfundibles que el Chori fue grabando con tiza por toda la ciudad, borradas por las lluvias y la desmemoria (92).

El pasaje anterior ejemplifica lo que Camejo denomina como “pérdida del refugio identitario” ya que los elementos de identificación se tornan cada vez más lejanos y turbios. A pesar de que sabe que esos elementos de identificación ya no existen, con el recurso de la memoria y la nostalgia por esa Habana anterior, Padura intenta retomar y reorganizar interiormente un territorio placentero, seguro y conocido que sirva de refugio identitario.

Como también apunta Camejo (2016), refiriéndose a esta nostalgia recurrente de Conde por los territorios identitarios opacos o perdidos:

En su relación con la ciudad, los valores máximos a los que aspira este sujeto son la duración y la trascendencia. De alguna manera los «delitos» a los que se enfrenta Mario Conde tienen que ver con la salvaguarda de los principios que engrosan el archivo de «buenas prácticas» ciudadanas, de lo «típico» cubano. (66)

Álvarez-Tabío (2000) apunta que para Miguel de Carrión —ícono de la novela cubana realista de principios del siglo XX—, la ciudad-mujer “[...] se le convierte en el último refugio después de transitar una realidad que, a la larga, resulta ininteligible” (101), y esto guarda absoluta semejanza con lo que para Padura es la ciudad perdida, al tiempo que, a través del manejo de esos

espacios ciudadanos desaparecidos, al igual que Carrión, devela en su obra una inquietud sobre la Habana “[...] que se relaciona con la creciente corrupción de sus costumbres y la inmoralidad de los comportamientos públicos y privados” (97).

Por otro lado:

Si el progreso de la historia, en tanto relato, nos entrega un detective que se mueve por la ciudad y avanza entre los intersticios de un mundo polarizado entre el bien y el mal —entre ciudadanos ejemplares y ciudadanos indisciplinados (rebelados contra el orden urbano)—, la resolución discursiva del texto (de la secuencia narrativa que aglutina como unidad) está planteada desde una dimensión transurbana, interdiscursiva, desde la que no solo se contempla la ciudad efectiva (una experiencia particular de lo habanero), sino que sirve también para imaginar una articulación coherente entre La Habana del pasado (una utopía en reversa) y la del presente. (Camejo: 2016: 66)

En el conflicto entre los espacios que habita Mario Conde se irá forjando una relación de amor-odio del personaje con la ciudad-personaje. Relación que les identifica y hermana, y que irá tomando dimensiones mayores a medida que avanza la saga.

El Conde tiene una vista favorita de La Habana, que consigue desde la ventana de su cubículo de trabajo en la Central de Policía. La postal se compone de los falsos laureles que rodean el edificio, el mar lejano y presentido, una iglesia sin torre ni campanario y algunos edificios apacibles todavía bien pintados. Nada del otro mundo. Una simple postal de una Habana mediana y triste como el mismo policía.

Sin embargo, en *Vientos de cuaresma* se destaca un monólogo interior de Mario Conde que ilustra su simbiosis —y la mencionada relación amor-odio— con la urbe habanera:

Mil veces debo haber pasado por ese rincón hasta entonces anodino y sucio de Diez de Octubre, tan cerca de la esquina donde estuvo la valla de gallos en que el abuelo Rufino se jugó ocho veces su fortuna [...] y allí estaba, esperándome desde siempre: en el centro de un triángulo de un clasicismo simplón, un escudo de hidalgos criollos remataba una construcción sin trazas de hidalguía, roída por los años y la lluvia. Solo la fecha permanecía misteriosamente íntegra: 1919, sobre el alero desconchado y bajo el escudo vencido, en el vórtice de dos cornucopias que expulsaban al aire frutas tropicales [...] y, donde otros hubieran colocado castillos o campos de azules, un cañaveral prodigioso al que se le rendía tributo, pues a él se debía, necesariamente, toda aquella riqueza de mansión, fecha y escudo frutal... Me gusta descubrir esos altos impredecibles de La Habana [...] A esa altura, superior a la escala humana, está el alma más limpia de la ciudad, que abajo se contamina de historias sórdidas y lacerantes. (Padura: 2014c: 137)

Alzar la vista para descubrir otra geografía de la ciudad, ligada a la memoria, a una memoria incompleta o lacerada. Una ciudad desplazada y metafórica:

Desde hace dos siglos La Habana es una ciudad viva, que impone sus propias leyes y escoge sus peculiares afeites para marcar su singularidad vital. ¿Por qué me tocó esta ciudad, precisamente esta ciudad desproporcionada y orgullosa? [...] Al final de tantas entregas y rechazos mi relación con la ciudad se ha marcado por los claroscuros que le van pintando mis ojos y la muchacha bonita se convierte en una jinetera triste, el hombre airado en un posible asesino, el joven petulante en un drogadicto incurable, el viejo de la esquina en un ladrón acogido al retiro. Todo se ennegrece con el tiempo, como la ciudad por la que camino, entre soportales sucios, basureros petrificados, paredes descascaradas hasta el hueso, alcantarillas desbordadas como ríos nacidos en los mismísimos infiernos y balcones desvalidos, sostenidos por muletas. Al final nos parecemos la ciudad que me escogió y yo, el escogido: nos morimos un poco, todos los días, de una muerte prematura y larga hecha de pequeñas heridas, dolores que crecen, tumores que avanzan... Y aunque me quiera rebelar, esta ciudad me tiene agarrado por el cuello y me domina, con sus últimos misterios. (137)

En *Máscaras* se mantiene el diálogo incisivo del texto con la ciudad. Desde el exergo, extraído del acto III de *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, se advierte cuando se anuncia fatua, de doble moral, y presuntuosa:

PEDAGOGO: (...) No, no hay salida posible.

ORESTES: Queda el sofisma.

PEDAGOGO: Es cierto, en una ciudad tan envanecida como esta, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás se erigieron, de virtudes que nadie practica, el sofisma es el arma por excelencia. Si alguna de las mujeres sabias te dijera que ella es fecunda autora de tragedias, no oses contradecirla; si un hombre te afirma que es consumado crítico, secúndalo en su mentira. Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado (Padura: 2014: s/p).

La Habana y sus muertos son, a esas alturas, más que el sustento la razón de vida, la salvación de Mario Conde:

Mirando hacia el río, el Conde pensó que, por suerte, en la ciudad se seguía robando, asesinando, asaltando, malversando con una insistencia creciente y, para él, salvadora. Era terrible, pero era así: aquella muerte por asfixia que el médico forense trataba ahora de explicarle al teniente investigador Mario Conde y a su auxiliar, el sargento Manuel Palacios, le había permitido mitigar su vacío y sentir que su cerebro otra vez funcionaba y servía para algo más que para los dolores de cabeza de sus frecuentes resacas (Padura: 2014a: 33).

Ya en *Máscaras* se asoma la premonición apocalíptica para la ciudad. Presentimiento que se convertirá en deseo, en necesidad imperiosa en *Paisaje de otoño*, la última pieza de la tetralogía. Asumiendo el sustento católico en el que se ajusta el enigma del asesino de Alexis Arayán, aparece el concepto del crimen como castigo divino para esta ciudad pecaminosa:

El calor es una plaga maligna que lo invade todo [...] Es un castigo sin apelaciones ni atenuantes, que parece dispuesto a devastar el universo visible, aunque su vórtice fatal debe haber caído sobre la ciudad hereje, sobre el barrio condenado. Es el martirio de los perros callejeros, enfermos de sarna y desamparo, que buscan un lago en el desierto; de esos viejos que arrastran bastones más cansados que sus propias piernas, mientras avanzan contra la canícula en su lucha diaria por la subsistencia [...] El calor lo aplasta todo, tiraniza al mundo, corroe lo salvable y despierta solo las iras, los rencores, las envidias, los odios más infernales, como si su propósito fuera provocar el fin de los tiempos, la historia, la humanidad y la memoria. (Padura: 2014a: 13)

Este ajuste de cuentas con la ciudad llegará a su clímax en *Paisaje de otoño*. La cuarta estación del año 1989 comienza para Mario Conde con el anuncio de la formación de la depresión tropical Félix que durante la trama de la novela evolucionará a tormenta tropical y luego a huracán que amenaza con atravesar —y al final acierta— La Habana.

Félix será motivo permanente durante toda la novela, y deseo irrefrenable de Mario Conde desde que, antes de comenzar con la investigación del asesinato de Miguel Forcade Mier, descubriera su difusa imagen en una esquina de la segunda página del periódico:

Ese cabrón llega hasta aquí, pensó de inmediato, y empezó a desearlo con todas sus fuerzas, como si resultara posible atraer con la mente a aquel engendro catastrófico y purificador. Y se sirvió un tercer vaso de ron, para esperar en paz la venida del ciclón. (Padura: 2014b: 18)

En *Paisaje de otoño* La Habana ya ha adquirido todas las cualidades que la convierten, como se ha advertido antes, en un personaje más de las historias del año 1989 de Mario Conde. El policía dialoga con la ciudad y llega a presagiar su muerte. La muerte de la urbe a merced de los vientos y los aguaceros del huracán Félix.

¿Cuál podía ser el destino de aquella ciudad si no esa muerte violenta, fraguada por la prolongada agonía del olvido? ¿O también moriría castrada, nueva Atlántida hundida en el mar por un pecado imperdonable aunque todavía desconocido? Al carajo, se dijo en estas profundidades tétricas de su reflexión: da igual cómo se muera, si al final todos nos vamos a morir. (46-47)

“Huracán, huracán, venir te siento/ y en tu soplo abrasado/ espero entusiasmado/ del señor de los aires el aliento”. En algún momento de la última historia de *Las cuatro estaciones*, Mario Conde declamará, como un clamor desesperado, estos versos de José María Heredia, el gran poeta romántico cubano y una de las obsesiones de Leonardo Padura.

El cierre de *Paisaje de otoño* —y a la vez de la tetralogía— tiene visos de tragedia. La llegada del huracán Félix es descrita como “el fin del mundo”: Un fin del mundo que puede ser el fin de esa ciudad:

El fin del mundo había llegado: un golpe de viento, sólido y empecinado, estuvo a punto de arrancar la ventana de la habitación y el Conde abrió los ojos, con la lentitud del miedo aferrada a sus párpados. Ningún dolor físico lo acechaba, pero el malestar de su conciencia apenas había recibido algún alivio durante las escasas horas de sueño y olvido. Por los cristales de la ventana se filtraba una luz enfermiza y lenta, impropia de aquella hora de la mañana, y el empuje del viento batía sin cesar contra la ciudad abrazada por las aspas aceradas del huracán, mientras la lluvia caía en oleadas compactas, como un ariete empeñado en abrirse paso derribando todos los obstáculos, todo lo que pretendió ser permanente. (Padura: 2014b: 257)

El ciclón Félix y su devastador paso por La Habana, al final de la novela, adquieren un carácter metafórico y premonitorio del destino de la urbe. La entrada de la década de los noventa, que marcará el definitivo deterioro material y espiritual de la ciudad a niveles insospechados. La llegada de un huracán denominado eufemísticamente Período Especial que arrasará con aquella Habana que subsistía a los embates de la desidia, aun en el socialismo real, pero que tendrá que transformarse con los nuevos vientos y las nuevas lluvias de la insólita tormenta —fenómeno estacionario y de difícil pronóstico en su evolución—, para subsistir entre, y de, las ruinas de la maravilla que fuera.

Una Habana macondiana en la que Mario Conde se encierra en su cuarto (su casa) como Aureliano Babilonia en *Cien años de soledad*, quizás con la esperanza fútil de no salir jamás, pues sospecha que esta será arrasada por el viento y desterrada de la memoria.

Una Habana en la que también Mario Conde seguirá viviendo como protagonista de otras novelas de Leonardo Padura; pero, como la ciudad, transformado. Fuera de la policía, con un nuevo oficio y otros compañeros de aventuras e infortunios.

Un Mario Conde que en medio de la tormenta se sienta a escribir y anuncia el inicio de una tetralogía de novelas que ha de firmar un tal Leonardo Padura. Cuatro estaciones de un año convulso y cruel:

Entonces la fuerza del aire tomó proporciones de estruendo y se escuchó una explosión [...] Quedaría, si acaso, la memoria, sí, la memoria, pensó el Conde, y la certeza de aquella posibilidad salvadora, lo hizo abandonar la cama, caminar hasta la mesa de la cocina y acomodar en su superficie manchada de quemaduras de cigarros, ácidos de limón y erosiones de rones vertidos, su vieja máquina Underwood. Sí, ya era tiempo de empezar. Entonces colocó contra el rodillo aquella hoja de una blancura prometedor y comenzó a mancharla con letras, sílabas, palabras, oraciones, párrafos con los que se proponía contar la historia de un hombre y sus amigos, antes y después de todos los desastres: físicos, morales, espirituales, matrimoniales, laborales, ideológicos, religiosos, sentimentales y familiares, de los que solo se salvaba la célula originaria de la amistad, tímida pero insistente como la vida. (258-259)

Cuatro estaciones para su memoria y la de la Nación. Quizás también para el olvido. La memoria y el olvido, los dos elementos imprescindibles de Leonardo Padura para componer la historia de una generación, la decadencia de una ciudad, el desencanto de un sueño y la transfiguración de un grupo de jóvenes que un día soñaron con el futuro luminoso prometido.

Cuatro novelas que hacen suya la poética del neopolicial, cuyos rasgos esenciales hemos enumerado en este capítulo: el realismo, la relegación del enigma a un segundo plano, la ley y la sociedad como participantes del crimen, la presencia del otro en la anécdota y la ciudad como instrumento de denuncia. Adaptando estas características a las peculiaridades de su entorno sociopolítico, Padura inaugura una narrativa original y pluridimensional que enuncia ese “nuevo realismo” de la novela actual en su vertiente policial, y entra en la escena de la literatura cubana colocándose como precursor de lo que Taibo II ha identificado como la novela social del fin del milenio.

VIII CONCLUSIONS

8.1. SUMMARY OF THE RESEARCH

Since the final decades of the 20th century, new authors in Ibero-America have demonstrated a significant will to link literature with reality as a resource for conveying political and social criticism through narrative fiction. However, this tendency to return to realist modes implies a transformation as a consequence of the changes that have taken place in society and in the individual; therefore, we speak of new realisms that have been renewing themselves in the same way that the reality intended to be represented has been renewed. Along with this trend, there is another one we consider related: the detective novel as a means to delegitimize the historical discourse promoted by the powers that be, which is achieved through the aesthetics of realism. Based on the above, our study was organized taking into account two theoretical frameworks that, as we have seen, are undoubtedly similar: that of realism and that of the detective novel.

For the Ibero-American detective novel, the ways of assuming realism will be crucial for its development and naturalization. For Leonardo Padura, realism will be the aesthetics that defines the characteristics of his detective fiction. Realism is also responsible, to a great extent, for the transformation that this narrative will undergo in Cuba from his tetralogy, with which he proposes a return to the realist tradition from the point of view of representation and commitment, but in communion with the forms of the new realisms connected to the aesthetics and postmodern thought.

Based on the above, we established the course of this research with the main objective of linking the realism of the late 20th century with the qualitative leap that takes place in the Cuban detective novel from Padura's *Las cuatro estaciones*, which highlights his aesthetic and ethical need to account for the real.

The correspondence between the text and the real world in these first four novels is achieved through the new modes of realism but using the same “[...] visión crítica que instaló la generación precedente” (Rebolledo: 2014: 222) in 19th century literature. That is, a committed realism which, above all things, privileges this vision. As shown during the analysis of the tetralogy, as an author of his time, Padura makes use of resources such as humor, irony, cynicism, parody, intertextuality and polyphony, which allow him to convey the relativity of postmodern reality; at the same time they constitute ways to introduce what, in this research, we refer to as suggested politicization, to circumvent censorship and place the reader in —what he calls— a

possible political reading that the readers must complete for themselves. And this is, in turn, a merit that distinguishes him from among the writers of the Cuban detective novel of the 1990s and also from the rest of the writers of the Ibero-American neopolicial, which our research also aspired to verify. And it is that, as the Polish poet and essayist Czeslaw Milosz (2016) tells us in his book *La mente cautiva*, “[...] la comprensión del intelectual sometido a las presiones del poder del Imperio y del Método está llena de contradicciones [y] no es fácil captar con exactitud esas contradicciones” (69).

That is why part of our research has sought to illustrate this problem with the purpose of understanding the friction that takes place between Cuban intellectuals and the power of the totalitarian state by delving into what Padura (2015) calls, “[...] los polémicos confines estéticos e ideológicos entre el estado marxista y la producción artística [...]” (48), and concentrating our attention on only one side of this conflict: the creation of literature within the Cuban socialist government, specifically the production of crime fiction between the 1970s and 1980s, which was the period in which the state functioned with greater adherence to Stalinist policies.

With the intention of further understanding the scope of Padura’s work and police work as an author who lives and creates in those conditions of conflict and seeking a global vision, the first part of this research was devoted to the analysis of the emergence of the crime fiction genre, and we saw how this was conditioned by social and cultural factors that gave rise, first, to a literary event, the publication between 1941 and 1944 of Edgar Allan Poe’s detective trilogy, and then, to the evolution of the genre that occurred at the same time as the changes that took place on the social and political level in the countries that created this type of literature. These same factors continued being determinant at the time of understanding its variants in Ibero-America and later in Cuba. Nevertheless, in Cuba, after 1959, with the imposition of the socialist cultural model, its development took different paths from those of the rest of Ibero-America, though ultimately it was subject to the development of politics and society.

The detective novel that develops in Ibero-America from the second half of the 20th century—when crime fiction begins to take on less of an outsider view and more of a renovating air—is a chronicle of its time; realism will be its most distinctive feature as the century progresses. A possibilist realism, as Lissorgues (2008) has rightly pointed out, because it is oriented from the need for a police survey (para. 31), but realism nevertheless, obsessed with reflecting the state of things in these countries and also determined to transform and renew itself in the same way that

social, political, and economic structures are transformed, as evidenced by the examples we have included in this part of the research.

This line of development of the detective novel in Ibero-America is echoed in Cuba in the detective stories written by Lino Novás Calvo in the 1950s, but the spontaneous course that detective literature would follow in the world is hindered on the island after the triumph of the Revolution, and realism gradually disappears from the scene. This reflection allowed us to introduce the next chapter of our study, which examined the development of literature in Cuba in the four decades following the triumph of the Revolution, the implementation of socialist realism in Cuban culture, and the evolution and decline of the so-called revolutionary detective novel.

We begin this analysis at the beginning of the 1960s, when, with the declaration of the socialist character of the Revolution, the government began a process of control over artistic creation, which would become more acute in the 1970s, since it was in 1971 that the parameters to which the island's intellectuals had to adjust were clearly established. As we saw, it was precisely in this decade when the so-called revolutionary detective novel began to develop, sponsored by the Ministry of the Interior through the Anniversary of the Triumph of the Revolution Contest inaugurated in 1972.

This contest promoted writing among members of the Ministry of the Interior and not among Cuban writers, and although it later opened its call for entries to the latter, it did not support any independent creation that was contradictory to its ideological interests and political aims. The revolutionary detective novels promoted by that contest should—as demonstrated by the examples analyzed—publicize the achievements of the socialist revolution in its struggle against the foreign and internal enemy. In this way, the contest introduced a new discourse within the detective novel which, in turn, gave rise to a type of writer—common for years in the European countries of the socialist bloc and in the Soviet republics, but novel on the island—the one who “[...] al pasar la pluma por el papel, ya captaba con su oído los aplausos de sus colegas del Partido” (Milosz: 2016: 149). These changes engendered in turn an unknown detective because:

En la novela policial revolucionaria no hallamos ni la rica interioridad de los detectives de un Chandler o un Hammet, personajes oscuros, llenos de dudas y aristas, ni la genialidad fría, pero atractiva, de los detectives de Poe o Conan Doyle, sino policías planos, que carecen de conflictos y cuentan con una red de informantes que simplifica a veces hasta el ridículo su trabajo. En última instancia la figura del detective aparece desplazada por el personaje colectivo, y la razón puesta en

función exclusiva de una utilidad práctica que no es otra que restablecer el orden socialista. (Díaz: 2014: 185)

Thus, “[...] la década de los ochenta encontró una intelectualidad acomodada al espacio enclaustrado donde consumía sus propias fragmentaciones” (Sánchez: 2012: 86). At the beginning of this decade the narrative still insisted on the defense of socialism and all its fabrications. However, an event such as the Mariel exodus and the entry into the cultural scene of a new generation of writers will gradually moderate this panorama. Thus, in those years Cuban narrative will live “[...] un viaje forzoso hacia la incipiente indagación de una alteridad en los discursos, sin tendencias específicas, solo con la prioridad de alzar una voz que negara la década gris anterior y explicara el gran éxodo inaugural de los 80” (Montejo: 2015: 14).

The Mariel exodus had a great impact on literature and it is precisely crime fiction that will be most affected by this event because, as we pointed out in this research, this capital event signifies the end of the Revolution and all the supporters of its ideology, among which, as we saw, the revolutionary detective novel was included.

On the other hand, the new generation of writers who began their work in the second half of the 1980s imposed a more renovating course to the island’s narrative. This is the generation to which Padura belongs, and which he himself defines as the “generación escondida o de mandados” the one that “[...] engendrada por los equipos de control del sistema, había convertido [...] al país entero en un lugar sin iniciativas, pacato, obsoleto, y las ilusiones habían terminado por desaparecer” (Esteban y Aparicio: 2022: 55). This generation is in turn the protagonist par excellence of the narrative of that period; therefore, it is easy to suppose that one of the characteristics of the writing of this period is the disillusionment that gradually replaced the euphoria of the early years of the Revolution and that, as Esteban and Aparicio (2022) point out, “[...] a finales de los ochenta ya es notorio” (55), as we had the opportunity to demonstrate with the works we cited as examples in the section we dedicated to this decade.

With this feeling of disenchantment, the decade of the 1990s is received. This feeling is aggravated by the latest political events: the fall of the Berlin Wall and with it the disintegration of the European socialist camp, including the empire of the Soviets. This situation produced in Cuba “[...] un nuevo espacio para la eclosión de diversas reflexiones críticas en torno a los problemas acumulados y de exploración de los nuevos límites de lo permitido en la relación entre intelectuales y Estado” (Sánchez: 2012: 85). The study of this period introduces the last part of

this research dedicated to the Cuban writer Leonardo Padura Fuentes and his tetralogy *Las cuatro estaciones*, written and published in this decade. With this work, the realist tradition of Cuban literature is retaken and renewed, adjusting it to the experience of reality within the new circumstances, and breaking with the guidelines of the cultural policy established by the socialist state. But the merit and scope of this author's work and the impact of his detective narrative could not be understood without first illustrating the conflictive environment in which literary creation takes place in Cuba, before and during the appearance of these four novels.

Padura and his generation will play an important role in the cultural change taking place on the island, as well as the new generations of writers and artists—all of them fully formed during the Revolution. Both groups will seek to demarcate themselves from the cultural policy of the Cuban State through a discourse whose centrality will be marked by postmodernity:

En las artes y en la concepción de algunos proyectos culturales, la recepción del posmodernismo fundamentó la elaboración de códigos comunicativos y la crítica a las definiciones del modelo y papel del intelectual y del arte que el Estado postulaba. La apropiación del posmodernismo tuvo connotaciones políticas e ideológicas al ser empleada instrumentalmente por los artistas en la generación de nuevos discursos de emancipación. (Sánchez: 2012: 88)

At the forefront of these changes will be Padura, initiating what is known as neopolicial—of postmodern stamp—, which takes place in Latin America some years before, but which will be consolidated in the late 1980s with the “[...] derrumbe de los antiguos ideales y un proceso generalizado de desencanto ante la frustración de las antiguas expectativas” (Noguerol 2006: para. 14). Through this poetics Padura will succeed in reflecting the true state of Cuban society in the 1990s and therefore retake the course and the realist tradition of the detective novel.

Herein lies the dimension of the work of Leonardo Padura—and of the rest of the intellectuals on the island who assumed the change that Cuban literature needed to absorb in the 1990s—who, as we have pointed out before, despite being subjected to the pressures of a totalitarian state with a particular geographical and political situation, managed to introduce into the closed sphere of Cuban culture, through realism and the detective novel, a discourse parallel to that of the new literary models of Latin America and the world.

8.2. OVERVIEW OF THE PRESENCE OF THE NEW DETECTIVE NOVEL IN CUBA

In the last part of this study, we show how the new Cuban detective novel inaugurated by Leonardo Padura in the 1990s with his tetralogy *Las cuatro estaciones* deconstructs the discourse of the revolutionary detective novel whose central theme focused on the praise of socialist ideology and the realization of the new man. In its place, it establishes a counter-discourse that turns the narrative text into a critical device in which the detective plot is only an excuse to investigate other deeper problems of man, society, and the State. As Lissorgues (2008) states, the originality of detective novels “[...] está en su pluridimensionalidad, en su capacidad para captar a la vez los mecanismos sociales y las preocupaciones humanas, particularmente en esas suspensiones que, de pasada, se abren en el relato para dar paso a la expresión de aspiraciones profundas [...]” (para. 29). This is a plurality that does not exist in the texts of the revolutionary detective novel, but which Padura takes up again in his novel, thanks to the concert he achieves between the police enigma and other issues essentially social, human, and pertaining to identity, which he introduces in his narrative through the poetics of the neopolicial, which is eminently realistic.

This is how this author

[...] provoca un cambio esencial en el policial cubano, que abandona su carácter hagiográfico para convertirse en indagación. Si hasta ese momento el policial se había concebido como un arma en la lucha contra el capitalismo, Padura lo transforma, al albur del neopolicial latinoamericano, en una herramienta para reconsiderar el pasado, develar las imperfecciones del presente y aventurar el posible destino del país. (Carlos Uxó: 2021: 133-134)

The attractiveness of this new proposal, and the success of his detective fiction in Cuba and around the world, has seduced other writers from the island to venture into this genre. Both they and Padura have reversed the course that insisted on taking this literature whose central focus “[...] se ha desplazado de la inexpugnable defensa de la Revolución a la desmitificación inquisidora de la misma” (Uxó: 2021:11); at the same time they have elevated their detective texts “[...] a documentos con pretensiones de alta literatura [...]” (Esteban y Aparicio: 2022: 56), remedying their aesthetic stagnation in Cuba and “[...] desmonta[ndo] la imagen del género como producto asimilado del *bestseller*, de escasa calidad técnica, dirigido a clases populares que buscan nada más el entretenimiento” (57).

Finally, it is necessary to add that Padura’s enormous popularity, while attracting excellent writers to the Cuban neopolicial arena, has eclipsed their success, and today authors of undeniable

value such as Lorenzo Lunar, Amir Valle, Rebeca Murga and Marcial Gala, “[...] cuando aparecen mencionados, suelen hacerlo mayoritariamente como meros continuadores de lo iniciado por Padura, a cuyo rebufó supuestamente actúan” (136), as Uxó rightly warns in his latest study: *El género policial en Cuba. Novela policial revolucionaria, neopolicial y teleseries* (2021), where he tries to counteract this trend by devoting two chapters to the analysis of the work of Amir Valle and Lorenzo Lunar respectively, focusing, as he himself says, not only “[...] en la valía de su[s] propuesta[s], sino [en] las diferencias de sus narrativas respecto al modelo de Padura”. It remains to propose a similar work with Rebeca Murga and Marcial Gala and with the rest of the Cuban neopolicial writers, who have definitively changed the destiny of the insular detective novel.

VIII CONCLUSIONES

8.1. SÍNTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

Desde las últimas décadas del pasado siglo es notable en Iberoamérica la voluntad de los nuevos autores de vincular la literatura con la realidad como un recurso para vehicular la crítica política y social a través de la ficción narrativa. No obstante, esta tendencia de regresar a modos realistas lleva implícita una transformación, como consecuencias de los cambios que han operado en la sociedad y en el individuo, por tanto, se habla de nuevos realismos, que han ido renovándose del mismo modo que se ha renovado la realidad que pretende ser representada. A la par de esta tendencia, tiene lugar otra que consideramos relacionada, la de la novela policial como medio para deslegitimizar el discurso histórico promovido desde el poder, lo que consigue a través de la estética del realismo. Basado en lo anterior, nuestro estudio se organizó teniendo en cuenta dos marcos teóricos que, como vimos, guardan una indudable aproximación: el del realismo y el de la novela policial.

Para la novela policial iberoamericana los modos de asumir el realismo serán cruciales para su desarrollo y su naturalización. Para Leonardo Padura, el realismo será la estética que defina las características de su narrativa policial, así como el responsable, en buena medida, de la transformación que esta narrativa sufrirá en Cuba a partir de su tetralogía, con la que propone un regreso a la tradición realista desde el punto de vista de la representación y el compromiso, pero en comunión con las formas de los nuevos realismos conectados a la estética y al pensamiento postmoderno.

Con base en lo anterior establecimos el curso de esta investigación teniendo como principal objetivo el de vincular al realismo de finales del siglo XX, con el salto cualitativo que tiene lugar en la narrativa policial cubana a partir de *Las cuatro estaciones* de Padura en las que destaca su necesidad estética y ética de dar cuenta de lo real.

La correspondencia entre el texto y el mundo real en estas primeras cuatro novelas se logra a través los nuevos modos del realismo, pero en uso de la misma “[...] visión crítica que instaló la generación precedente” (Rebolledo: 2014: 222) en la literatura decimonónica. Esto es, un realismo comprometido que, por sobre todas las cosas, privilegia esta visión. Mientras que, según se mostró durante el análisis de la tetralogía, como autor de su tiempo, se vale de recursos como el humor, la ironía, el cinismo, la parodia, la intertextualidad y la polifonía, que le permiten transmitir la relatividad de la realidad postmoderna, a tiempo que constituyen modos para introducir lo que, en

esta investigación, denominamos politización sugerida, para burlar la censura y colocar al lector en —lo que él llama— una posible lectura política que este debe completar por sí mismo. Y esto es, a su vez, un mérito que lo distingue de entre los escritores de la novela policial cubana de los noventa y también del resto de los escritores del neopolicial iberoamericano, y que nuestra investigación también aspiró a constatar. Y es que, como nos dice el poeta y ensayista polaco Czeslaw Milosz (2016) en su libro *La mente cautiva*, “[...] la comprensión del intelectual sometido a las presiones del poder del Imperio y del Método está llena de contradicciones [y] no es fácil captar con exactitud esas contradicciones” (69).

Por eso una parte de nuestra investigación ha procurado ilustrar este problema con el propósito de entender la fricción que tiene lugar entre los intelectuales cubanos y el poder del estado totalitario; ahondado en lo que Padura (2015) llama, “[...] los polémicos confines estéticos e ideológicos entre el estado marxista y la producción artística [...]” (48), concentrando nuestra atención en solo una arista de este conflicto, la creación literatura dentro del gobierno socialista cubano, en específico la producción de la literatura policial entre los años setenta y ochenta, que fue el periodo en que el Estado funcionó con más apego a las políticas estalinistas.

Con la intención de entender más adelante el alcance de la labor y de la obra policial de Padura como un autor que vive y crea en esas condiciones de conflicto y procurando una visión global, la primera parte de esta investigación se dedicó al análisis del surgimiento del género policial, y vimos como este estuvo condicionado por factores sociales y culturales que dan lugar, primero, a un hecho literario, la publicación entre 1941 al 1944 de la trilogía policial de Edgar Allan Poe y luego, a la evolución del género que se da a la par de los cambios que se producen en el plano social y político en los países creadores de este tipo de literatura. Estos mismos factores continuaron siendo determinantes a la hora de entender sus variantes en Iberoamérica y luego en Cuba. No obstante, en Cuba, después de 1959, con la imposición del modelo cultural socialista, su desarrollo toma derroteros diferentes a los del resto de Iberoamérica, pero en definitiva estará del mismo modo sujeto al desenvolvimiento de la política y de la sociedad.

La novela policial que se desarrolla en Iberoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX—cuando comienza a asumirse lo policiaco desde una perspectiva menos foránea y con aires más renovadores— constituye una crónica de su tiempo y el realismo será su característica más distintiva a medida que el siglo avance. Un realismo posibilista, como bien ha señalado Lissorgues (2008), porque está orientado a partir de la necesidad de una encuesta policíaca (párr. 31), pero

realismo al fin, obcecado en reflejar el estado de las cosas en estos países y resuelto también a transformarse y renovarse del mismo modo que se transforman las estructuras sociales, políticas y económicas, como lo evidencian los ejemplos que hemos incluido en esta parte de la investigación.

Esta línea de desarrollo que lleva la novela policial en Iberoamérica encuentra eco en Cuba en los cuentos policiales escritos por Lino Novás Calvo en los años cincuenta, pero el curso espontáneo que la literatura policial seguiría en el mundo se entorpece en la isla a partir del triunfo de la Revolución y el realismo desaparece gradualmente de escena. Esta reflexión permitió introducir el próximo capítulo de nuestro estudio que examinó el desarrollo de la literatura en Cuba en las cuatro décadas posteriores al triunfo de la Revolución, la implementación del realismo socialista en la cultura cubana, y la evolución y decadencia de la llamada novela policial revolucionaria.

Comenzamos este análisis a principios de los años sesenta, cuando con la declaración del carácter socialista de la Revolución comienza, desde el gobierno un proceso de control sobre la creación artística, que cobrará mayor acritud en la década de los setenta, pues es a partir de 1971 que se establecen con claridad los parámetros a los que debían ajustarse los intelectuales de la isla. Como vimos, es precisamente en esta década cuando inicia el desarrollo de la llamada novela policial revolucionaria, auspiciada por el Ministerio del Interior a través del Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución inaugurado en 1972.

Este concurso promovió la escritura entre los miembros del Ministerio del Interior y no entre los escritores cubanos, y aunque posteriormente abriera su convocatoria a estos últimos, no amparó ninguna creación independiente, contradictoria de sus intereses ideológico y de sus fines políticos. La novela policial revolucionaria promovida por ese certamen debía —como se demostró con los ejemplos analizados— dar a conocer los logros de la revolución socialista en su lucha contra el enemigo foráneo e interno. De este modo el concurso introducía un nuevo discurso dentro de la novela policial que, a su vez, daba origen a un tipo de escritor, —usual desde hacía años en los países europeos del bloque socialista y en las repúblicas soviéticas, pero novel en la isla—, aquel que “[...] al pasar la pluma por el papel, ya captaba con su oído los aplausos de sus colegas del Partido” (Milosz: 2016: 149). Estos cambios engendraron a su vez a un ignoto detective porque:

En la novela policial revolucionaria no hallamos ni la rica interioridad de los detectives de un Chandler o un Hammet, personajes oscuros, llenos de dudas y aristas, ni la genialidad fría, pero atractiva, de los detectives de Poe o Conan Doyle, sino policías planos, que carecen de conflictos y cuentan con una red de informantes que simplifica a veces hasta el ridículo su trabajo. En última

instancia la figura del detective aparece desplazada por el personaje colectivo, y la razón puesta en función exclusiva de una utilidad práctica que no es otra que restablecer el orden socialista. (Díaz: 2014: 185)

Así las cosas “[...] la década de los ochenta encontró una intelectualidad acomodada al espacio enclaustrado donde consumía sus propias fragmentaciones (Sánchez: 2012: 86). A principios de este decenio la narrativa todavía insistía en la apología del socialismo y todas sus fabricaciones. No obstante, un suceso como el éxodo del Mariel y la entrada en el escenario cultural de una nueva generación de escritores, lograrán moderar paulatinamente este panorama. Así en esos años la narrativa cubana vivirá “[...] un viaje forzoso hacia la incipiente indagación de una alteridad en los discursos, sin tendencias específicas, solo con la prioridad de alzar una voz que negara la década gris anterior y explicara el gran éxodo inaugural de los 80” (Montejo: 2015: 14).

El éxodo del Mariel repercutió grandemente en la literatura y es precisamente el género policial el que se verá más afectado por este suceso pues como apuntamos en esta investigación, este acontecimiento capital, signa el término de la Revolución y todos los sostenedores de su ideario entre los que, como vimos, se incluía la novela policial revolucionaria.

Por su parte, la nueva generación de escritores que comienza su labor a partir de la segunda mitad de los ochenta impone un curso más renovador a la narrativa de la isla. Esta es la generación a la que pertenece Padura, y la que él mismo define como “generación escondida o de mandados” aquella que “[...] engendrada por los equipos de control del sistema, había convertido [...] al país entero en un lugar sin iniciativas, pacato, obsoleto, y las ilusiones habían terminado por desaparecer” (Esteban y Aparicio: 2022: 55). Una generación que a su vez es la protagonista por excelencia de la narrativa de esa época, por tanto, resulta fácil suponer que una de las características de la escritura de este periodo es el desencanto que sustituyó progresivamente a la euforia de los primeros años de la Revolución y que, como apuntan Esteban y Aparicio (2022), “[...] a finales de los ochenta ya es notorio” (55), como tuvimos ocasión de demostrar con las obras que citamos como ejemplos en el epígrafe que dedicamos a esta década.

Con este sentimiento de desencanto se recibe a la década de los noventa. Sentimiento agravado por los últimos acontecimientos políticos: la caída del muro de Berlín y con ella la desintegración del campo socialista europeo, incluyendo al imperio de los *Soviets*. Esta situación produjo en Cuba “[...] un nuevo espacio para la eclosión de diversas reflexiones críticas en torno a los problemas acumulados y de exploración de los nuevos límites de lo permitido en la relación

entre intelectuales y Estado” (Sánchez: 2012: 85). El estudio de este periodo introduce la última parte de esta investigación dedicada al escritor cubano Leonardo Padura Fuentes y a su tetralogía *Las cuatro estaciones*, escrita y publicada en esta década. Con esta obra se retoma y se renueva la tradición realista de la literatura cubana ajustándola a la experiencia de lo real dentro de las nuevas circunstancias, y se rompe con las pautas de la política cultural establecida por el estado socialista. Pero, el mérito y el alcance de la labor de este autor y el impacto de su narrativa policial no podrían entenderse sin haber ilustrado primero el conflictivo entorno en que tiene lugar la creación literaria en Cuba, antes y durante la aparición de estas cuatro novelas.

Padura y su generación jugarán un importante papel en el cambio que a nivel cultural tiene lugar en la isla, al igual que las nuevas generaciones de escritores y artistas —formadas completamente durante la Revolución. Ambos grupos buscarán demarcarse de la política cultural del Estado cubano a través de un discurso cuya centralidad estará marcado por la postmodernidad:

En las artes y en la concepción de algunos proyectos culturales, la recepción del posmodernismo fundamentó la elaboración de códigos comunicativos y la crítica a las definiciones del modelo y papel del intelectual y del arte que el Estado postulaba. La apropiación del posmodernismo tuvo connotaciones políticas e ideológicas al ser empleada instrumentalmente por los artistas en la generación de nuevos discursos de emancipación. (Sánchez: 2012: 88)

A la cabeza de estos cambios se encontrará Padura, iniciando lo que se conoce como neopolicial —de sello postmoderno—, que tiene lugar en América Latina algunos años antes, pero que se consolidará a finales de los ochenta con el “[...] derrumbe de los antiguos ideales y un proceso generalizado de desencanto ante la frustración de las antiguas expectativas” (Noguerol 2006: párr. 14). A través de esta poética Padura conseguirá reflejar el verdadero estado de la sociedad cubana de los noventa y por consiguiente retomar el curso y la tradición realista de la novela policial.

En esto estriba la dimensión de la labor de Leonardo Padura —y del resto de los intelectuales que en la isla asumieran el cambio que la literatura cubana debía asimilar en la década de los noventa— quien, como hemos señalado antes, a pesar de estar sometido a las presiones de un Estado totalitario con una particular situación geográfica y política, consiguió introducir en el cerrado ámbito de la cultura cubana a través del realismo y de la novela policial un discurso paralelo al de los nuevos modelos literarios de Latinoamérica y el mundo.

8.2. VISIÓN GENERAL DE LA PRESENCIA DE LA NUEVA NOVELA POLICIAL EN CUBA

En la última parte de este estudio mostramos cómo la nueva novela policial cubana inaugurada por Leonardo Padura en la década de los noventa con su tetralogía *Las cuatro estaciones* deconstruye el discurso del policial revolucionario cuyo tema central se concentraba en el elogio a la ideología socialista y en la concreción del hombre nuevo. En su lugar, establece un contradiscurso que convierte el texto narrativo en un dispositivo crítico en el que la trama detectivesca es solo una excusa para indagar en otros problemas más profundos del hombre, la sociedad y del Estado. Y es que, como plantea Lissorgues (2008), la originalidad de las novelas policiales “[...] está en su pluridimensionalidad, en su capacidad para captar a la vez los mecanismos sociales y las preocupaciones humanas, particularmente en esas suspensiones que, de pasada, se abren en el relato para dar paso a la expresión de aspiraciones profundas [...]” (párr. 29). Pluralidad inexistente en los textos del policial revolucionario, pero que Padura retoma en su novela, gracias al concierto que logra entre el enigma policial y otros temas esencialmente sociales, humanos e identitarios, que introduce en su narración a través de la poética del neopolicial, eminentemente realista.

Es así como este autor

[...] provoca un cambio esencial en el policial cubano, que abandona su carácter hagiográfico para convertirse en indagación. Si hasta ese momento el policial se había concebido como un arma en la lucha contra el capitalismo, Padura lo transforma, al albur del neopolicial latinoamericano, en una herramienta para reconsiderar el pasado, develar las imperfecciones del presente y aventurar el posible destino del país. (Carlos Uxó: 2021: 133-134)

Lo atractivo de esta nueva propuesta, y el éxito de su narrativa policial en Cuba y en el mundo, ha seducido a otros escritores de la isla a incursionar en este género. Tanto ellos como Padura, han revertido el curso que insistía en llevar esta literatura cuyo foco central, “[...] se ha desplazado de la inexpugnable defensa de la Revolución a la desmitificación inquisidora de la misma” (Uxó: 2021:11); al tiempo que han elevado sus textos policiacos “[...] a documentos con pretensiones de alta literatura [...]” (Esteban y Aparicio: 2022: 56), subsanando su estancamiento estético en Cuba y “[...] desmonta[ndo] la imagen del género como producto asimilado del *bestseller*, de escasa calidad técnica, dirigido a clases populares que buscan nada más el entretenimiento” (57).

Por último es necesario agregar que, la enorme popularidad de Padura al mismo tiempo que ha atraído a excelentes escritores al ruedo del neopolicial cubano, ha eclipsado el éxito de estos, y hoy en día autores de innegable valor como Lorenzo Lunar, Amir Valle, Rebeca Murga y Marcial Gala, “[...] cuando aparecen mencionados, suelen hacerlo mayoritariamente como meros continuadores de lo iniciado por Padura, a cuyo rebufo supuestamente actúan” (136), como acertadamente advierte Uxó en su último estudio: *El género policial en Cuba. Novela policial revolucionaria, neopolicial y teleseries* (2021), donde intenta contrarrestar esta tendencia dedicando dos capítulos al análisis de la obra de Amir Valle y Lorenzo Lunar respectivamente, enfocándose, como él mismo dice, no solo “[...] en la valía de su[s] propuesta[s], sino [en] las diferencias de sus narrativas respecto al modelo de Padura”. Resta proponerse un trabajo similar con Rebeca Murga y Marcial Gala y con el resto de los escritores cubanos del neopolicial, quienes han cambiado definitivamente el destino de la novela detectivesca insular.

IX REFERENCIAS

- Abreu, J. (2014). El método de la investigación. *Daena* 9(3), 195-204. Recuperado de <[http://www.spentamexico.org/v9-n3/A17.9\(3\)195-204.pdf](http://www.spentamexico.org/v9-n3/A17.9(3)195-204.pdf)>
- Aguiar, R., Arango, A., García, D., Díaz, E., Gracia, D. Mejides, M., ... Suárez, Y. (2001). Venturas y desventuras de la narrativa cubana actual. *Temas*, 24-25, 166-192. Impreso.
- Aguilar, S. (s/f). La serpiente roja (1937) contada por Santiago Aguilar [Video]. Recuperado de <<https://www.dequevalapeli.com/canon/ver/MTA2OQ==>>
- Aguirre, M. (2017). Apuntes sobre la literatura y el arte. *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, 26(838). Recuperado de <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/apuntes-sobre-la-literatura-y-el-arte>>
- Almazán, S. y Serra, M. (2004). *Cultura cubana: siglo XX*. (vols.1-2). La Habana: Editorial Félix Varela.
- Álvarez, I. (1993). *Narraciones policiales. Antología*. Playa, Cuba: Capitán San Luis.
- Amar, A. (2019). La imagen como pretexto. La narrativa de Padura entre la política y la estética. *Revista Iberoamericana*, 85(269), 1189-1204. Impreso.
- Anderson-Imbert, E. (1975). La originalidad de Lino Novás Calvo. *Symposium*, 29(3), 212-219. Impreso.
- Aparicio, Y. (2021). Heberto Padilla entre el mito y el logo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 850, 4-14. Impreso.
- Aparicio Y. y Esteban A. (2014). *Narrativa histórica cubana. La obra literaria de Julio Travieso Serrano*. Valencia: Aduana Vieja.
- _____ (2016). Mario Conde quisiera ser Mario Conde (Leonardo Padura y su casi alter ego policía). *Philologia Hispalensis. Estudios literarios*, 30(2), 9-27. Impreso.
- Aragüés, J. (s/f). El estalinismo y el fin de la vanguardia. *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 9, 69-76. Impreso.
- Arango, A. (1989). *Reincidencias*. La Habana: Editorial Abril.
- Barnet, M. (2002). *Oficio de ángel*. La Habana: Letras Cubanas.
- Beaulieu, S. (2013). *Política cultural y periodismo en Cuba: trayectorias cruzadas de la prensa oficial y los medios independientes (1956-2013)*. (Tesis de Doctorado). Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura Española. Universidad de Granada. Granada.
- Bergues, P. (1996). *Propietario del alba*. La Habana: Capitán San Luis.
- _____ (1999). *Habanera invernal*. La Habana: Capitán San Luis.

- Betancourt, A. (2021). Cincuenta años de literatura policial cubana. *Mundo obrero*, 341. Recuperado de <<https://www.mundoobrero.es/pl.php?id=10891>>
- Bianchi, C. (comp.). (2009). *Lezama disperso*. La Habana: Ediciones Unión.
- Boltanski, L. (2016). *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. (2009). El cuento policial. *Borges oral*. Obras completas, IV, 229-240. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (2011). Leyes de la narración policial. En E. De Rosso (comp.), *Retóricas del crimen. Reflexiones Latinoamericanas sobre el género policial* (55-58). Jaén: Alcalá.
- Braham, P. (2004). *Crimes against the state, crimes against persons: detective fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press. [Kindle version]. Retrieved from amazon.com
- Cabello, A. (2007). Realismo crítico y novela negra. *Crítica. cl. Revista Latinoamérica de Ensayo*. Santiago de Chile. Recuperado de <https://critica.cl/literatura/realismo-critico-y-novela-negra>
- Cabrera, G. (1998). *Vidas para leerlas*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones S.A.
- _____ (2011). Acerca de la novela policial. En E. De Rosso (comp.), *Retóricas del crimen. Reflexiones Latinoamericanas sobre el género policial* (281-294). Jaén: Alcalá.
- Camejo, A. (2016). Memoria, discurso y ciudad en Leonardo Padura. *Temas*, 85-86, 60-68. Recuperado de <<https://temas.cult.cu/wp-content/uploads/2022/01/60-68-Camejo.pdf>>
- Campuzano, L. (1982). La literatura policial. En L. Nogueras (edit.), *Por la novela policial* (pp. 87-127). La Habana: Arte y Literatura.
- Candiano, L. (2018). El congreso cultural de la Habana de 1968. La subversión de la noción intelectual. *De Raíz Diversa*, 5(10), 113-140. Impreso.
- Cárdenas, I. (1971). *Enigma para un domingo*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Carpentier, A. (1991). *El reino de este mundo*. La Habana: Pueblo y Educación.
- _____ (2011). Apología de la novela policíaca. En E. De Rosso (comp.), *Retóricas del crimen. Reflexiones Latinoamericanas sobre el género policial* (49-54). Jaén: Alcalá.
- Casamayor-Cisneros, O. (2013). *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- Castañar, F. (2005) Panorámica sobre el compromiso en la novela de la II República. *Alcalibe*, 5, 53-68. Recuperado de

- <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2045117>>
- Castro, F. (1971). Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, efectuado en el teatro de la CTC, el 30 de abril de 1971. Recuperado de:
<<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>>
- _____ (1994). Discurso pronunciado en la clausura del Encuentro Mundial de Solidaridad con Cuba [Audio]. Recuperado de <<http://www.fidelcastro.cu/en/node/77600>>
- _____ (2016). Palabras a los intelectuales. *Tareas*, 154, 77-110. Recuperado de <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=535055493008>>
- Castillo, L. (2017). Centenario de “La hija del policía o En el poder de los ñañigos II”. *Habana Radio. La voz del patrimonio cubano*. Recuperado de <<http://www.habanaradio.cu/articulos/centenario-de-la-hija-del-policia-o-en-poder-de-los-ñanigos-ii/>>
- Cerqueiro, D. (2010). Sobre la novela policíaca. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2(1). Recuperado de <<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia01.htm>>
- Cervera, V. (2016). Leonardo Padura ensayista: vida y literatura. *Philologia Hispalensis*, 30(2), 29-49. Impreso.
- Chandler, R. (1982). El sencillo arte de matar. En L. Noguerras (edit.), *Por la novela policial* (154-182). La Habana: Arte y Literatura.
- Chavarría, D. (1982). *Joy*. La Habana: Letras Cubanas.
- Chavarría, D. y Vasco, J. (1983). *Completo Camagüey*. La Habana: Letras Cubanas.
- Clark, S. (2000). Conversación con Leonardo Padura Fuentes. *Ciberayllu*. Recuperado de <https://andes.missouri.edu/andes/cronicas/scpadura/sc_padura1.html>
- Colmeiro J. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (2009). Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho. En J. Sánchez y A. Martín (comps.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal* (pp. 55-72). Salamanca: Montesinos
- _____ (2015). Novela policiaca, novela política. *Lectora*, 21, 15-29. Recuperado de <<https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/105.000002445>>

- Coloquio de literatura policial. (1979). *La gaceta de Cuba*.
- Corcuff, Ph. (2014). Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas. *Cultura y representaciones sociales*, 8(16), 30-51. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102014000100002&lng=es&tlng=es>
- Cortínez, V. (1995). De Poe a Borges: La creación del lector policial. *Revista Hispánica Moderna*, 48(1), 127-137. Impreso.
- Coyula, M. (2007). El trinquenio amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía. *Archipiélago*, 14(56), 52-55. Recuperado de <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/19944/18935>>
- Cristóbal, A. (1973) El género policial y la lucha de clases: un reto para escritores revolucionarios. *Bohemia*, 40, 8-9. La Habana.
- _____ (1979). Prólogo. En D. Echavarría, *Joy* (pp. 5-13). La Habana: Arte y Literatura.
- _____ (1980). *Explosión en Tallapiedra*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____ (1982). El género policial y lucha de clases: un reto para los escritores revolucionarios. *Por la novela policial*. En L. Noguera (ed.), *Por la novela policial* (pp. 298-305). La Habana: Arte y Literatura.
- _____ (1983). *La ronda de los rubíes*. La Habana: Letras Cubanas.
- Cuba. Instituto Cubano del Libro. Departamento de Promoción (1987) ¿Qué se lee? *Bohemia*, 23, p. 16. Recuperado de <<https://ufdc.ufl.edu/UF00029010/03974>>
- Cue, M. (2019). El nacimiento de la narrativa radial en Cuba. *En vivo revista*. Editorial del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Recuperado de <<http://www.envivo.icrt.cu/el-nacimiento-de-la-narrativa-radial-cubana/>>
- Dávila, L. (2019). Incitación al gesto. Teatro e historia en *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes. *Revista Iberoamericana*, 85(269), 1311-1332. Impreso.
- Del Rio, J. (2002). Las primeras seis décadas del cine cubano. *La Jiribilla*. Recuperado de <http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n54_mayo/1361_55.html>
- De Rosso, E. (comp.). (2011). *Retóricas del crimen. Reflexiones Latinoamericanas sobre el género policial*. Jaén: Alcalá
- _____ (2013). Para una historia de las lecturas del relato policial en América Latina. *Polifonía. Revista académica de estudios hispánicos*, 29-51. Impreso.

- Desnoes, E. (1965). *Memorias del subdesarrollo*. La Habana: Ediciones Unión.
- Dettman, J. (2019). Libertad condicional: subjetividad política e histórica en herejes. *Revista Iberoamericana*, 85(269), 1243-1255. Impreso.
- Díaz, D. (2014). *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid: Verbum.
- Díaz, J. (1987). *Las iniciales de la tierra*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____ (1990). Prólogo. *Lino Novás Calvo: Obra Narrativa (8-14)*. La Habana: Letras Cubanas.
- Díaz, M., Durán, A., Chávez, E. (2003). La familia cubana: realidades y proyección social. CIPS, Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas. Recuperado de:
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Cuba/cips/20120824022958/diaz.pdf>>
- Domínguez, D. (2009). Antiintelectualismo y género policial en Cuba. *Encuentro de la cultura cubana*, 53-54, 205-212. Impreso.
- Dorado-Otero, A. (2014). *Dialogic Aspects in Cuban Novel of 1990s*. Londres: Tamesis Books
- Duprey, J. (2019). Travesía de una utopía rota: *ekphrasis* e historia en *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura. *Revista Iberoamericana*, 85 (269), 1289-1309. Impreso.
- Durán, J. (2012). El valor de la obra de arte desde una perspectiva marxista. *Ensayos de Economía*, 40, 205-217. Impreso.
- Eckstein, S. (1994) *Back from the future: Cuba under Castro*. New Jersey: Princeton University Press
- Enigma* (1986) Revista de literatura policiaca Año 1 No. 1. La Habana.
- Epple, J. (1995). Entrevista con Leonardo Padura. *Hispanamérica*, 24(71), 49-66. Impreso.
- Escasena, J. (1980). *Asalto a la pagaduría*. La Habana: Letras Cubana.
- España. Fundación Princesa de Asturias. (2015). Fallo del Jurado del Premio Princesa de Asturias de las Letras 2015. Recuperado de
<<https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2015-leonardo-padura.html?texto=acta&especifica=0>>
- Espinosa, C. (2004). *Entre la provincia y el mundo. Modernidad e innovación en la narrativa de Lino Novás Calvo*. (Tesis de Doctorado). Florida International University. Miami.
- Esteban, A. (2018). *El hombre que amaba los sueños*. Bruselas: Peter Lang.
- _____ (2019) Cuba, punto de (des)encuentro de la cultura occidental en la narrativa de Leonardo Padura. *Revista Iberoamericana*, 85(269), 1311-1332. Impreso.

- _____ (2021). Heberto Padilla y el discurso que lo aclaró todo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 850, 15-25. Impreso.
- Esteban, A. y Panichelli, S. (2004). *Gabo y Fidel. El paisaje de una amistad*. Madrid: Espasa Calpe.
- Esteban, A. y Aparicio, Y. (2022) (Eds.) *Máscaras*. Madrid: Cátedra.
- Esteso, S. (2002) Los excluidos de la masculinidad. Espacio nacional y regulaciones sexuales en Cuba. *Dossiers Feministes*, 6, 73-96. Impreso.
- Estévez, P. (2013). La estética, la educación y el socialismo del siglo XXI. *Atenas*, 2(22), 129-138. Impreso.
- Fernández, J. (1988). Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria. *La Palabra y el Hombre*, 66, 93-101. Impreso.
- _____ (1989). La novela policial cubana ante sí misma (1979-1986). *La Palabra y el Hombre*, 70, 205-216. Impreso.
- _____ (1994). *Cuba: la narrativa policial entre el querer y el poder (1973-1989)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- _____ (1995). (Comp.). *8 narraciones policiales*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- _____ (2008). Lino Novás Calvo: del desengaño a la paradoja, 1995. En J. García (ed.), *Órbita de Lino Novás Calvo* (519-520). La Habana: Edición Unión.
- _____ (2015). Para contar a Lino Novás Calvo. [Blog]. Recuperad de <<http://palabrasdelquenoesta.blogspot.com/2015/08/para-contar-lino-novas-calvo.html>>
- Fornet, A. (1998). La narrativa cubana del fin del siglo. Informe sobre la situación. *SIC*, 1, 3-9. Impreso.
- _____ (2007). El Quinquenio Gris: revisitando el término. En D. Navarro (ed.), *La política cultural del período revolucionario. Memoria y reflexión* (1-22). La Habana: Criterios.
- _____ (2011) *Rutas críticas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Fornet, J. (2006). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____ (2013). *El 71. Anatomía de una crisis*. La Habana: Letras Cubanas
- Franken. C. (2009) Leonardo Padura Fuetes y su detective nostálgico. *Revista chilena de literatura*, 74, 29-56. Impreso.

- _____ (2006) La asimilación del género policial clásico, negro, antidetektivesco y cubano en la novela *Máscaras* de Leonardo Padura. En C. Uxó (Ed), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes* (114-131). Manchester: Metropolitan University Press.
- Gallagher, E. (2013). *La Habana as a site of disenchantment in the work of Leonardo Padura Fuentes*. [Tesis de Doctorado]. National University of Ireland. Galway. Recuperado de <<https://aran.library.nuigalway.ie/handle/10379/4445>>
- Gallardo, E. y Gómez, J. (2017). La literatura policial del Bloque del Este en la revista cubana *Enigma* (1986-1988). *Revista de Letras*, 57(2), 53-71. Recuperado de <<https://digital.csic.es/bitstream/10261/177973/1/La%20literatura%20policial%20del%20bloque%20del%20Este.pdf>>
- Gallardo, E., Gómez, J., y Puñales, D. (eds.). (2018). *Asedios al caimán letrado: literatura y poder en la Revolución Cubana*. Charles University in Prague: Karolinum Press.
- Garcés, R. (2013). Política cultural en el campo artístico: ¿confluencia de ideología, arte y política? *Islas* 55(173), 120-131. Impreso.
- _____ (2013a). Hacia la definición de la política cultural revolucionaria: el caso PM. *El pensamiento crítico de nuestra América y los desafíos del siglo XXI*, 159-171. Ciudad de México: Ediciones Eón.
- _____ (2019). Creación artística, realismo socialista y marxismo. *Claridades Revista de filosofía* 11(1), 57-78. Impreso.
- García, G. (2011). Misterios de la novela policiaca. En E. De Rosso (comp.), *Retóricas del crimen. Reflexiones Latinoamericanas sobre el género policial* (87-90). Jaén: Alcalá.
- García, M. (2013). *Teoría de la novela*. Madrid: ACVF Editorial.
- García, M. (2021) Leonardo Padura: El escritor como detective. En S. Silverstein y R. Acosta De Arriba (comps.), *La escritura de Leonardo Padura* (95-122). Madrid: Instituto Cervantes.
- García, P. (2011). Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano. *Letral* 7, 48-58. Impreso.
- _____ (2013). Transgresión de un silencio olvidado: la polifonía discursiva de Leonardo Padura. *Komchatha*, 2, 165-177. Impreso.
- _____ (2014). La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. *Cuadernos Americanos* 148(2), 63-85. Recuperado de <<http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-63.pdf>>

- _____ (2017). Literatura policial cubana: del corsé político a la apertura crítica. *Revista de Letras*, 57(2), 107-119. Recuperado de <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/11672>>
- Garí, B. (2021). Tiempo de espera. En cronotopo de tetralogía de las cuatro estaciones de Leonardo Padura. *Revista Chilena de Literatura*, 103, 505-523. Impreso.
- Garrandés, A. (1999). *Síntomas, ensayos críticos*. La Habana: Ediciones Unión.
- _____ (1999a). *Aires de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas
- Giardinelli, M. (2002). El género negro. En E. Heras (comp.), *Los desafíos de la ficción (Técnicas Narrativas)* (1151-1161). La Habana: Abril.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gómez de Tejeda, J. (2018). El álbum familiar de Mario Conde: transnacionalismo y memoria en *Las cuatro estaciones de Leonardo Padura*. *Co-herencia*, 15(29), 311-332.
- Gómez, J. (2018). Alacranes en la Habana: el cuento policial cubano de Lino Novás Calvo. *Alea: Estudios Neolatinos*. 20(1), 58-74.
- González, M. (2019). El realismo socialista en Cuba: principales tendencias durante la década de 1970. *Santiago*, 150, 612-624.
- Grillo, R. (2011). Juntando cadáveres con Onetti. *El Caimán Barbudo. Revista cultural cubana*. Mayo del 2011. Recuperado de <<https://medium.com/el-caim%C3%A1n-barbudo/juntando-cad%C3%A1veres-con-onetti-734a25c70e5b>>
- Guevara, E. (2011). *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Ocean Sur.
- Hammerschmidt, C. (2019). Estéticas en lucha. La sublimidad de la pérdida en *La novela de mi vida* o el realismo estético de Leonardo Padura. *Revista Iberoamericana*, 85(269), 1205-1222.
- Hart, A. (1984). *Las cartas sobre la mesa. Cuba aclara posiciones*. México DF: Siglo Veintiuno Editores.
- Hernández A. (1996). *La milla*. La Habana: Letras cubanas.
- Hernández, J. (2002). *Un tema para el griego*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

- Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Ediciones Castilla.
- Iriarte, I. (2017). Leonardo Padura. El policial. El archivo y la tradición cubana. *VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*. La Plata, Argentina. Recuperado de <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10705/ev.10705.pdf>
- Izquierdo, J. (2002). El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual. *Iberoamericana*, 2(7), 119-131. Impreso.
- Jacovkis, I. (2007) *La novela policial latinoamericana en los tiempos del neoliberalismo: los casos de Argentina, México y Brasil*. (Tesis de Doctorado). University of Florida. Florida.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Kundera, M. (2004). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Lafforgue, J. y Rivera, J. (2011) La narrativa policial en Argentina. En E. De Rosso (comp.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (145- 176). Jaén: Alcalá.
- Landeira, R. (2001). *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Lenin, V. y Stalin, J. (1942). *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires: Problemas
- Lenin, V. (1974). *La literatura y el arte*. La Habana: Instituto Cubano del Libro
- Lissorgues, Y. (ed.). (1988). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (1998). El realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos. En V. García (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)* (3-31). Madrid: Espasa.
- _____ (2001). Hacia una estética de la novela realista. En P. Aubert (ed.), *La novela en España (Siglos XIX-XX)* (53-72). Madrid: Collection de la casa de Velázquez (66).
- _____ (2008). La novela detectivesca española actual: un posibilismo realista. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-detectivesca-espanola-actual-un-posibilismo-realista/html/01fa63b2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>
- López, A. (2013). *Segundas lecturas. Intelectualidad, política y cultura en la república burguesa*. Matanzas: Ediciones Matanzas.

- López, F. (2005). Literatura cubana de fin de siglo. *Lahaine*. Recuperado de:
<<https://www.lahaine.org/mundo.php/literatura-cubana-y-fin-de>>
- _____ (2021). Estilo y creación en Leonardo Padura. En S. Silverstein y R. Acosta (comps.), *La escritura de Leonardo Padura (71-84)*. Madrid: Instituto Cervantes.
- López, M. (2010). Espías y detectives calibánicos: marcando y difuminando los límites de la nación cubana revolucionaria. *Revista Iberoamericana*, 76(232-233), 671-693. Impreso.
- Loveira, C., Martínez, G., Lamar, A., Mañach, J., Ibarzábal, F., Hernández, A., ... Roig, E. (2011). *Fantoches 1926*. Doral: Stockcero.
- Luis, W. (2003). *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum
- Lunar, L. (2011). Estética y estática de la novela policial cubana. En E. De Rosso (comp.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial (305-317)*. Jaén: Alcalá.
- _____ (2012). *El que a hierro mata*. Cienfuegos: Mecenás.
- _____ (2015). Un imposible bolero con un final feliz: una mirada a través de *La neblina del ayer*, de Leonardo Padura. En A. García (Comp.), *Los rostros de Padura. Vida y obra de un escritor (38-44)*. La Habana: Extramuros
- Lunar, L. y Murga, R. (comps.). (2011). *Confesiones (nuevos cuentos policiales cubanos)*. La Habana: Unión.
- Marqués, B. (1974). El género policial ¿extinción o renacer? *Bohemia*, 9(74), 8-9.
- Martí, B. (2021). Historia, hecho y maravilla: lo real-verosímil en la mirada de Padura. En S. Silverstein y R. Acosta (comps.), *La escritura de Leonardo Padura (129-136)*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Martín, I. (2005). La evolución del detective en el género policiaco. *Tonos*, 10. Recuperado de:
<<https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>>
- _____ (2006) *Poética del relato policial*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- _____ (2009). Breve urbanización del género policiaco. En J. Sánchez y A. Martín (comps.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal (23-39)*. Salamanca: Montesinos.
- Martín, L. (2018) El congreso de cultura de la Habana de 1968. La subversión de la noción intelectual. *De Raíz Diversa*, 5(10), 113-140. Impreso.

- Martínez, J. (2019). La historia entre la libertad y la derrota. La generación posrevolucionaria en *Herejes* de Leonardo Padura. *Revista Iberoamericana*, 85(269), 1271-1288. Impreso.
- Mason, J. (2002). *Qualitative Researching*. London: SAGE Publications.
- Mateo, M. (2007). Postmodernismo y criterios: prólogo a una antología y para un aniversario, 7-18. Recuperado de:
<<https://www.scribd.com/document/156637085/Margarita-Mateo-Postmodernismo-y-Criterios-Prologo-para-una-antologia-y-para-un-aniversario>>
- Medina, A. (2012). Detectivism as means of resistance in Juan Marsé's *El embrujo de Shanghai*. En P. Baker and D. Shaller (Eds.), *Detecting Detention. International perspectives on the uses of plot* (43-58). New York: Continuum
- Mejides, M. (2008). *Perversiones en el Prado*. La Habana: Letras cubanas.
- Menéndez, Y. y Esteban, A. (2021). Cuatro estaciones en La Habana de Leonardo Padura: de la tetralogía a la serie. En S. Silverstein y R. Acosta (comps.), *La escritura de Leonardo Padura* (283-304). Madrid: Instituto Cervantes.
- Menton, S. (1990). La novela de la revolución cubana, fase cinco: 1975-1987. *Revista Iberoamericana*, 50(152-153), 913-932. Impreso.
- Michelena, J. (2006). Aportes de Leonardo Padura a la literatura policial cubana. En C. Uxó (ed.), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes* (38-53). Manchester: Metropolitan University Press.
- _____ (2014). *(A)cercando a Leonardo Padura*. Santa Clara: Capiro.
- Milosz, C. (2016). *La mente cautiva*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Monsiváis, C. (1973). Ustedes que jamás han sido asesinados. *Revista de la Universidad de México*, 7. Recuperado de:
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9828>
- Montejo, M. (2015). *Flotar en la viscosidad. Literatura cubana de los 90*. (Tesis de Doctorado). Department of Hispanic Studies Texas A&M University, College Station.
- Mora, R. (2005). Con boleros y libros rondo homenaje a la cultura cubana. Entrevista con Leonardo Padura. Recuperado de:
<https://elpais.com/diario/2005/06/24/cultura/1119564008_850215.html>
- Montoya, O. (2012). Leonardo Padura Fuetes: las máscaras estéticas y sexuales de la revolución. *Hispanic Review*, 80(1), 107-125. Impreso.

- Murga, R. (2006). Metáfora de la metáfora. *Gangsterera*, 4(67). Impreso.
- _____ (2017). Fantoques 1926, primera novela policial cubana: entre lo político y lo literario. En G. Forero (Comp.), *Memoria de crímenes. Literatura, medios audiovisuales y testimonios* (103-16). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Nieves, D. (Ed.). (1993). *Fantoques 1926*. La Habana: Capitán San Luis.
- Nogueras L. (Ed.). (1982). *Por la novela policial*. La Habana: Unión
- Nogueras L. y Rodríguez, G. (1976). *El cuarto círculo*. La Habana: Arte y Literatura.
- Noguerol, F. (2006). Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. Recuperado de <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html>>
- Onetti, J. (2011) Mr. Philo Vance, detective. En E. De Rosso, (ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (63-66). Jaén: Alcalá.
- Oppenheimer, A. (1992). *La hora final de Castro. La historia secreta detrás de la inminente caída del comunismo en Cuba*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Padilla, H. (1959). La poesía en su lugar. *Lunes de Revolución*, 38, 5-7. Impreso.
- Padura, L. (1993). Dos vueltas de péndulo: el cuento cubano contemporáneo. *El submarino amarillo: (Cuento cubano 1966-1991). Breve antología*, 7-19. México: UNAM.
- _____ (1999). Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica. *Hispanamérica*, 28(84), 37-50. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/20540154?seq=1#page_scan_tab_contents>
- _____ (2012). *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____ (2012a). *Un hombre en una isla*. Santa Clara: Sed de Belleza.
- _____ (2014). El instinto de libertad del hombre es invencible. *Café fuerte*. Recuperado de <<https://www.cafefuerte.com/culturales/leonardo-padura-el-instinto-de-libertad-del-hombre-es-invencible/>>
- _____ (2014a). *Máscaras*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____ (2014b). *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____ (2014c). *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____ (2015). El soplo divino. En A. García (comp.), *Los rostros de Padura. Vida y obra de un escritor* (118-126). La Habana: Extramuros.
- _____ (2015a). *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos Selectos*. Madrid. Verbum.

- _____ (2016). *Siempre la memoria, mejor que el olvido. Entrevistas, crónicas y reportajes selectos*. Madrid: Verbum.
- _____ (2019). Revolución 60. Cubanos en el exilio: desarraigo y resistencia. *The New York Times*. Recuperado de:
<<https://www.nytimes.com/es/2019/01/20/espanol/opinion/revolucion-cubana-leonardo-padura.html>>
- _____ (2022). *Máscaras*. Madrid: Cátedra.
- _____ (s/f). *Modernidad, postmodernidad y novela policial*. Impreso.
- Patton, M. (2002). *Qualitative Research & Evaluation Methods*. London: Sage Publications.
- _____ (2002). Two decades of developments of qualitative inquiry: A personal, experiential perspective. *Qualitative Social Work*, 1(3), 261- 283.
- Pérez, A. (1982). El género policial y la lucha de clases: un reto para los escritores revolucionarios. En L. Noguerras (comp.), *Por la novela policial* (298-305). La Habana: Arte y Literatura.
- _____ (1993). Fantoques: para una segunda lectura. En D. Nieves (ed.), *Fantoques 1926* (133-37). La Habana: Capitán San Luis.
- Pérez, F. (2009). Del sujeto descentrado. Reflexiones en torno al materialismo fenomenológico. *Eikasia. Revista de Filosofía*. 4(23), 1-24. Recuperado de
<<https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13843/1/Sujeto%20descentrado.pdf>>
- Pérez, R. (2009). *Modelos de Mundo socioculturales en la historia de la literatura española. (Automatización y decodificación para alumnos de E/LE)*. Extremadura: Junta de Extremadura.
- Perilli, C. (2016). Las Habanas de Mario Conde en las cuatro estaciones de Leonardo Padura. *Telar*, 17, 54-68
- Piñera, V. (2014). *Las palabras del escriba*. La Habana: Ediciones Unión
- Pizarro, M. (2019). “Pero escribí y el crimen fue mejor”. Mario Conde y la escritura. *Iberoamérica*, 85(269), 1223-1239. Impreso.
- Poe, E. (1973). *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.
- Pogolotti, G. (2006). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras Cubanas
- Portuondo, J. (1967). *Crítica de la época y otros ensayos*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas.

- _____ (2011) La novela policial revolucionaria. En E. De Rosso, (ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (133-138). Jaén: Alcalá.
- Poveda, H. (1927). La novela del misterio. *Revista de avance*, 2(13), 20-23. Impreso.
- Puerta, R. (2004) *Corrupción en Cuba y cómo combatirla. Una propuesta de auditoria social*. Buenos Aires: Fundación CADAL.
- Quezada, H. (2014). Persona y representación: Virgilio Piñera en *Máscaras*, de Leonardo Padura. *Cuadernos Americanos*, 148, 105-114. Impreso.
- Radek, K. (1934). Contemporary World Literature and the Task of Proletarian Art. Soviet Writers' Congress. Recuperado de:
<<https://www.marxists.org/archive/radek/1934/sovietwritercongress.htm#s2>>
- Rainov, B. (1978). *La novela negra*. La Habana: Arte y Literatura.
- Rebolledo, M. (2014). Eles Eram Muitos Cavalos y la búsqueda del realismo actual. *Revista Chilena de Literatura* 88, 215-235. Impreso.
- Recio, B. (1980). *Una vez más*. La Habana: Letras Cubanas.
- Redonet, S. (1993). (comp.) *Antología de los novísimos cuentistas cubanos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Reyes, A. (2011). Sobre la novela policial. En E. De Rosso, (ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (67-71). Jaén: Alcalá.
- Reyes, D. (2013). Somos historia. Entrevista a Leonardo Padura Fuentes. *Umbral*, 10, 8-15.
- Rodríguez, J. (2017). *Miscelánea y Fijezas*. Santa Clara: Sed de Belleza.
- Rodríguez-Luis, J. (1975) Lino Novás Calvo y la historia de Cuba. *Symposium*, 24(4), 281-293. Impreso.
- Rodriguez, L. (2009). Los sonidos del silencio. Realismos de principios de siglo. *Pasajes*, 28, 22-33. Impreso.
- Rodríguez, R. (1983). *Novela de la Revolución Cubana y otros temas*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____ (2008). La novela cubana contemporánea: alternativas y deslindes. *Lecturas sucesivas*, 76-108. La Habana: Ediciones Unión.
- Romero, C. (comp.). (2003). *El comisario ciego y otros relatos*. Sada: Do Castro. Biblioteca del Exilio.
- _____ (comp.). (2008). *Órbita de Lino Novás Calvo*. La Habana: Ediciones Unión.
- _____ (comp.). (2009). *Cuatro novelas colectivas*. La Habana: Letras Cubanas.

- _____ (2018) Discurso de entrada a la Academia Cubana de la Lengua. Recuperado de <http://www.acul.ohc.cu/discurso-de-entrada-de-cira-romero/>
- Rojas, M. (2018). Arte e ideología en la estética abierta de Adolfo Sánchez Vásquez. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 39(119), 113-135.
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2009) *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2012). Virgilio Piñera y el pensamiento cautivo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2012/07/05/opinion/1341498797_617135.html
- _____ (2019) Trotski y Cuba. Política, ficción e historia en la era pos-soviética. *Revista Iberoamericana*, 85(269), 1257-1270. Impreso.
- Rosell, S. (2000). La (re)formulación del policía cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes. *Hispanic Journal*, 21(2), 447-458. Impreso.
- Sábato, E. (2011). Heterodoxia. En E. De Rosso, (ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (343-346). Jaén: Alcalá.
- Saer, J. (2011) El largo adiós. En E. De Rosso, (ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (97-104). Jaén: Alcalá.
- Sampieri, R., Fernández, C. Y Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. Ciudad de México: McGraw-Hill.
- Sánchez, A. (1966). *Las ideas estéticas de Marx*. La Habana: Edición Revolucionaria.
- _____ (1978). *Estética y marxismo*. Tomo 1. Ciudad de México: Era.
- Sánchez, I. (2012). Consideraciones teórico-críticas para el estudio de la narrativa cubana del Periodo Especial. *Literatura: teoría, historia y crítica*. 14(2), 83-112. Impreso.
- Sánchez, J. y Martín, A. (2011). *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. (eds.). Barcelona: Laertes.
- _____ (2014). Revolución, desencanto y crítica: la novela criminal cubana. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 40, 171-189. Impreso.
- Sánchez, R. (1996). Contar con las palabras. *Encuentro de la Cultura Cubana*, 1, 95-101.
- Sarabia, R. (2011). Novela negra y revolución cubana: «Primero muerto...», una novela bifronte: de revolucionaria a neo-policial. *Pasajes*, 35, 104-112. Impreso.
- Silverstein, S. y Acosta R. (comps.) (2021). *La escritura de Leonardo Padura*. Madrid: Instituto Cervantes.

- Simpson, A. (1990). *Detective Fiction from Latin America*. London and Texas: Associate University Presses.
- Sotera, M., Arranz, I., Puentes Z., Barredo, G. (2011). *Literatura cubana contemporánea (1959-1999)*. La Habana: Ediciones Cúpulas.
- Taibo II, P. (2011) La “otra” novela policiaca. En E. De Rosso, (ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (199-211). Jaén: Alcalá.
- Telles, D. (2017). *Detectives perdidos en la ciudad oscura. Novela policial alternativa en Latinoamérica. De Borges a Bolaño*. Lima: Ediciones Copé.
- Thorne, K. (1997). El inocente de Mario Lacruz, novela precursora social-policiaca. *Hispania* 80(1), 31-37.
- Ugaz, J. (s/f) El género policial en Latinoamérica: de las primeras manifestaciones a las obras más recientes, 1-8. Recuperado de <<http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/43/187.pdf>>
- Uxó, C. (2006) Entrevista con Leonardo Padura (Noviembre 2005). En C. Uxó (ed.), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes* (27-37). Manchester: Metropolitan University Press.
- _____ (2010) Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución [PDF]. Recuperado de <<https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:32afba25-fbab-42fc-a27f-2bacdd410dd6/Uxo.pdf>>
- _____ (2018) El Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución. En E. Gallardo, J. Gómez, y D. Puñales (eds.), *Asedios al caimán letrado: literatura y poder en la Revolución Cubana* (129-147). Charles University in Prague: Karolinum Press.
- _____ (2018) El neopolicial cubano desciende a los infiernos: La pentalogía de Amir Valle. *Alea* 20(1), 75-89.
- _____ (2021) *El género policial en Cuba. Novela policial revolucionaria, neopolicial y teleseries*. New York: Peter Lang.
- Valero, R. (1974). *No es tiempo de ceremonias*. La Habana: Arte y Literatura.
- Valle, A. (2000). *Brevísimas demencias*. La Habana. Extramuros.
- _____ (2004). Cuba tampoco es el paraíso de la novela negra. Recuperado de <<https://amirvalle.com/es/entrevista/cuba-tampoco-es-el-paraiso-de-la-novela-negra/>>
- _____ (2006). La nueva ciudad cubana (y/o La Habana otra) en la novelística negra de Leonardo Padura. En C. Uxó (ed.), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes* (192-198). Manchester: Metropolitan University Press

- _____ (2006). La narrativa cubana de los 90s. *Baracutey Cubano* [Blog]. Recuperado de <http://baracuteycubano.blogspot.com/2007/01/la-narrativa-cubana-de-los-90s.html>
- _____ (2013) *Habana Babilonia o Prostitutas en Cuba: Un ensayo con historias reales sobre la prostitución en la Cuba comunista*. [Versión Kindle]. Recuperado de amazon.com
- Van Torgeren, C. (2019). La distribución de los cinismos en la narrativa de Leonardo Padura. *Revista Iberoamericana*, 85(269), 1171-1187. Impreso.
- Vargas, M. (2002). El nivel de realidad. En E. Heras (comp.), *Los desafíos de la ficción (Técnicas Narrativas)* (253-260). La Habana: Abril.
- Vasilachis, I. (coord.). (2006). *Estrategias de la investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Vásquez, A. (2015). La cuestión de sujeto: psicopatologías del yo y la transformación biopolítica de la subjetividad. *Nómadas*, 42, 53-75. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n42/n42a04.pdf>
- Vázquez, M. (2013). *Los mares del sur*. Barcelona. Planeta.
- Vega, A. (2012). Leonardo Padura: “Escribir es mi forma de vivir”. Entrevista. *Diario de Cuba*. Recuperado de http://www.diariodecuba.com/cultura/1353137811_588.html
- Vilches, F. (2006) Descorriendo el velo: apariencia y realidad en *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura. En C. Uxó (ed). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes* (pp. 65-87). Manchester: Metropolitan University Press.
- Villanueva, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. [Versión Kindle]. Recuperado de amazon.com
- _____ (2014). Literatura Comparada y World Literature ante la Globalización. *Cuadernos de Literatura Comparada*, 30(6), 477-502. [Formato PDF]. Recuperado de <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/320>
- _____ (2021). Verdad y ficción. Literatura y política. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 5, 458-489. [Formato PDF]. Recuperado de <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/14656>
- Villaurrutia, X. (2011). Prólogo a un libro de cuentos policíacos. En E. De Rosso, (ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (73-77) Jaén: Alcalá.
- Villoria, M. (2017). Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de Máscaras. *Cuadernos de literatura*, 21(41), 268-287.
- Vindicación de Cuba* (1989). La Habana: Editora Política.

- Vizcarra, H. (2011). Significado del espacio narrado en el ciclo *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura. *Cuadernos Americanos*, 3, 113-122.
- Walsh, R. (2011). Dos mil quinientos años de literatura policial. En E. De Rosso, (ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (91-96) Jaén: Alcalá.
- Wieser, D. (2005). Leonardo Padura: "Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos". Recuperado de <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>>
- Wilkinson, S. (2000) *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Londres, Queen Mary and Westfield College, Londres.
- Yates, D. (1956). The Spanish American Detective Story. *Modern Language Journal*, 40(5), 228-232.
- Zayas, M. (2006). Mapa de la homofobia. Cronología de la represión y censura a homosexuales, travestis y transexuales en la Isla desde 1962 hasta la fecha. *Cubaencuentro*. Recuperado de <<https://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-10736>>
- Zeki (2006). Luces y sombras de la novela negra. *La Gangsterera*, 4, 13-21. Impreso.
- Zunini, P. (2018). Leonardo Padura: "Para los cubanos, el sexo ha sido una vía de escape". Entrevista. Recuperado de <<https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/08/26/leonardo-padura-para-los-cubanos-el-sexo-ha-sido-una-via-de-escape/>>