



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y
LETRAS

*“LAS CUATRO ESTACIONES DE LEONARDO
PADURA: UNA NUEVA PROPUESTA DE
LA NOVELA POLICÍACA CUBANA”*

T E S I S

PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
LETRAS LATINOAMERICANAS



PRESENTA
THELMA ALCÁNTARA AYALA

ASESOR: DR. ALEJANDRO GONZÁLEZ ACOSTA

Ciudad Universitaria

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo total de mi hermana Irasema, que le ha dado a la palabra mecenazgo una nueva dimensión. Gracias por acompañarme a Cuba, para buscar información, faltan palabras para reconocer tanto apoyo y cariño.

A Magato por decirme de tantas formas que me quiere, gracias por tanta ternura y tanta comida.

A José Manuel que siempre me ayuda si tengo dudas. Por compartir conmigo tantos libros y tanta música.

A Edgar por su confianza y a Vero por cuidarlo.

A mi papá por sus fantásticas historias y por las andanzas pueblerinas.

Para Rod siempre con más amor que escualidez. Gracias por esas interminables charlas sobre Padura y el Conde, gracias por tanto café y por seguir siendo parte de mi vida.

A Nat, mi hermana del alma, porque los amigos son la familia que nosotros elegimos. Para Aby, por el baile, las andanzas de “bióloga honoraria” y su apego a mi amiga la Bichiwa.

A mi madre adoptiva Miriam Peña.

A mi comadre Lau, la alcachofa voladora por tantas y tantas vivencias compartidas. Para Carlos mi comadre barbona y aliado imprescindible de mil batallas. A Fer que siempre cree en la magia.

A los Chinabiz de Prepa 8: Nat (siempre) Carlos (de nuevo), Danery, Edgar, Horacio, Iván y Lev .

Para el Potro por tantos años de amistad incondicional y futbol.

Con muchísimo cariño a la familia Falcón por adoptarme en su nido siempre que hay eventos en el Azteca. A Alberti que me alimenta, a Elo por ser un respaldo incondicional y a Diego, mi amado chamán del centro del Tlalpan, por tanto insulto cariñoso.

A Orlando por el mezcal.

Para mi prima Dulce y el “amo y señor del universo” Manuel Martínez por sus enseñanzas y hacer más grata mi aventura en Teve UNAM.

A mis compañeros de la maestría: Héctor, Emiliano, Oscar, Luis, Leonora y Micha.

Con profundo orgullo azul y oro agradezco a la Universidad Nacional, que celebra este año 100 años de ser una Universidad comprometida con las mejores causas del país y que me enseñó que educar es algo más que transmitir conocimientos.

A todos mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras. Especialmente a mis sinodales: Eduardo Casar, Juan Coronado, Laura Quintana Crelis y Hernán Lara Zavala por sus enseñanzas y consejos.

Gracias también a José Miguel Sardiñas de Casa de las Américas por su apoyo a esta investigación.

Por último y por inicio, con gran cariño para Alejandro González Acosta por ser una gran guía académica, además de un excelente amigo. Agradezco infinitamente esas tardes con limonada y pláticas sabrosas en compañía de la fiel Negrita.

Para mí la novela negra es el Caballo de Troya de la literatura moderna. Es una bestia fuerte, hermosa, sensual, racional, noble, que todos los lectores aceptan precisamente por esas y otras visibles cualidades sin tener conciencia de que dentro carga una subversiva reflexión, basada en la amalgama de las miserias y los valores actuales e históricos de la humanidad, que puede llevar a esos lectores, incluso, a un cambio drástico de postura ante la vida.

Amir Valle

Yo diría para defender la novela policial, que no necesita defensa; léida con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden.

Jorge Luis Borges

¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?

Bertold Brech

***Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura: una nueva propuesta de la novela policíaca cubana”**

	Página
Introducción.....	6
1. De detectivesca a policial.....	9
2. Género negro.....	17
3. Los pulps y la herencia de Black Mask.....	44
4. La literatura policíaca en Cuba.....	51
5. <i>No es tiempo de ceremonias</i> y el protagonista colectivo.....	57
6. Naufragios.....	65
7. El pecado original y los revolucionarios.....	68
8. Intelectuales restringidos y artistas con ‘suerte’.....	72
9. Mario Conde, la redención de la ética y <i>La Habana negra</i>	77
10. Comiendo con la retórica.....	87
11. La literatura en <i>Las cuatro estaciones</i> . Influencias literarias.....	103
12. Autorreferencialidad e intertextualidad.....	119
13. La censura literaria.....	131
Conclusiones.....	143
Bibliografía.....	148

INTRODUCCIÓN

En la obra de Leonardo Padura¹ hay una nueva propuesta para el género policial cubano. El presente trabajo analizará a lo largo de *Las cuatro estaciones*² algunos de los rasgos de conformación del personaje de Mario Conde y su peculiar código ético.

A través de la construcción argumental y estilística de su obra, Padura utiliza elementos característicos del género policial tradicional al tiempo que innova creando una proposición literaria original y renovadora.

Independientemente del éxito nacional e internacional que ha tenido Leonardo Padura con sus novelas, su obra se inserta en una corriente neopolicial iberoamericana, pero sobre todo cubana.

Analizar las características retomadas del modelo original de la novela negra y la nueva propuesta que logra el escritor cubano por medio del análisis de su personaje principal es uno de los motores para la realización de este trabajo. Este aspecto permite acceder a la creación literaria del autor y a la vez entender por qué su escritura no responde de manera estricta a los modelos de la narrativa neopolicial latinoamericana.

Las ficciones policíacas de Padura son el marco ideal para descifrar la Cuba contemporánea y especialmente a la generación de Leonardo. La investigación de los delitos sigue siendo el punto central de las novelas de la tetralogía y el frustrado Mario Conde, más con inspiración y talento que con

¹ Leonardo Padura Fuentes al igual que su personaje Mario Conde nació en La Habana en 1955. Estudió Filología por la Universidad de La Habana, además de narrador, crítico y ensayista, ha sido periodista y guionista de cine. Trabajó en la revista *El Caimán Barbudo* (1980-1983) y el periódico *Juventud Rebelde* (1983-1989), como el propio Padura ha señalado si quería ser escritor tenía que dejar el periodismo y después de trabajar en *La Gaceta* comenzó a escribir *Pasado Perfecto*. Su tetralogía *Las cuatro estaciones* ha sido considerada para su adaptación cinematográfica. Actualmente vive en Mantilla, Cuba.

² La tetralogía de novelas policíacas denominada *Las cuatro estaciones* se encuentra conformada por *Pasado perfecto*, *Vientos de Cuarema*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*. Han sido traducidas a once idiomas además del inglés, italiano y portugués y galardonadas con los premios Hammett, el Café Gijón y el premio de las Islas, entre otros. Las cuatro novelas corresponden a las cuatro estaciones de un año en la vida del teniente Mario Conde y comienza en el invierno de 1989.

disciplina, resuelve sus casos al tiempo que desnuda para nosotros la sociedad cubana.

Una de las innovaciones más importantes del género negro es el manejo de la ciudad moderna como el escenario más apropiado para la acción de las novelas. La ciudad se vuelve un personaje malévolo, tan detestable y traicionero como cualquier policía o funcionario corrupto. En la tetralogía, la aparentemente pulcra y brillante Habana, apenas puede cubrir los casos llenos de inmundicia.

Entre los temas principales surge la disparidad que existe entre las clases sociales. Mario Conde es un personaje perteneciente a la clase media y que durante las investigaciones de sus casos logra un escaparate inmejorable para la crítica. En el transcurso de la tetralogía describe la corrupción y descomposición que se encuentran en el mundo de los ricos y desde luego los móviles que apuntan hacia el poder político habanero y su podredumbre.

En la Habana negra de Padura, hay que luchar contra la corrupción de una ciudad en la que se encuentran enmascarados, como ciudadanos honorables o intachables políticos, muchos de los demonios a vencer.

La obra de Padura se significa por la crudeza de las descripciones, lo cual es muy importante debido a que este género necesita el lugar y el tiempo donde la vida moderna pueda ser examinada. La ciudad pone en contacto personajes desarraigados de todos los tipos. La urbe nos muestra el progreso de la humanidad con todos sus defectos, y, por tanto, el escritor de la novela negra utiliza la metrópoli como el lugar para explorar las raíces psicológicas y sociológicas del crimen.

Padura retrata la unión de pobladores aparentemente respetables con grupos criminales en su versión de La Habana negra. Ambos son compañeros naturales, solamente identificables por el lado de la ley en el que trabajan.

La Habana tiene ahora su propia historia y un cronista poco usual, con una forma única de contarla. La mentira se vuelve parte de la vida cotidiana de una ciudad, que dista mucho de ser el paraíso caribeño que nos vende un folleto turístico. A pesar de su visión pesimista y a veces hasta nihilista de la vida, el teniente Mario Conde tiene un código ético y de justicia propio.

La propia interpretación del teniente da a su ambiente refleja el descontento de la gente de La Habana. Sus confrontaciones con la violencia y la hostilidad lo fuerzan a desarrollar un código de conducta que le permita sobrevivir.

Mario Conde es un gran pretexto para que el cubano Leonardo Padura exponga su tesis sobre lo que debe ser la novela policíaca a través de la boca de un escritor frustrado que tiene que trabajar como policía. Así pues, esta tesis se enfocará en encontrar los rasgos de género negro en la obra de Padura y analizar el desvío personal que conforma la crítica de su propuesta literaria.

Leonardo Padura se graduó de Filología y Letras en la Universidad de La Habana, y su primera publicación fue su tesis (hecha libro) sobre El Inca Garcilaso de la Vega,³ en la que trata de demostrar que este autor había sido el primer hispanoamericano cuando no existía aún la idea de Hispanoamérica como tal. Después escribió libros sobre Alejo Carpentier⁴ y publicó en revistas ensayos y crítica literaria, antes de dedicarse a la narrativa.

Se obsesionó con las historias que no aparecen en la historia oficial y en las cuales se reflejaba el proceso de una identidad siempre en formación, y escribió los reportajes sobre los chinos en Cuba, sobre los francohaitianos, los gitanos, etcétera. Durante seis años Padura estuvo haciendo reportajes culturales e históricos, trabajos que eran casi literarios y que le sirvieron para dar el salto definitivo a la novela y posteriormente a la novela policíaca.

³ Leonardo PADURA, *Con la espada y con la pluma: comentarios al Inca Garcilaso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.

⁴ Leonardo PADURA, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994. Y también *Lo real maravilloso: creación y realidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989.

1. DE DETECTIVESCA A POLICIAL

Los comienzos de la novela policial se vuelven motivo de disputa entre autores de distintas teorías. Muchos toman a la literatura tradicional china como uno de los abrevaderos de las historias, otros ven en la tragedia griega de Sófocles, *Edipo rey*, las características de la primera investigación policíaca.

No falta quien se remita a la *Biblia* o a *Las mil y una noches*; incluso los franceses han pretendido darle la paternidad de esta narrativa a Voltaire, quien en *Zadig* presenta una serie de razonamientos sutiles que, tiempo después, se ha dicho, proceden de textos persas. Pero la sola presencia de un delito o una deducción no convierten a un cuento o novela en policíacos.¹

Es, sin embargo, un consenso casi general nombrar a Edgar Allan Poe el padre del género.² La finalidad del presente trabajo no es dar nuevas luces en este sentido, pero es indispensable hacer un breve esbozo de antecedentes y rasgos del género del que se desprenderá la novela negra.

Lejos de tratar de descubrir qué nación u autor merece la paternidad del género, Román Gubert³ define escuetamente los dos elementos esenciales de la novela policíaca, misterio e investigación:

¹ Vice nte Francisco TORRES MEDINA, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, CONACULTA, México, p. 15.

² A este respecto FEREDOUN HOVEYDA comenta: “Siendo los tópicos tan duros de pelar, no debe extrañarnos la ligereza con que algunos especialistas siguen atribuyendo a Edgar Allan Poe la paternidad de la novela policíaca, y asegurando que este género sólo podía nacer en Occidente durante el siglo XIX. Pues bien, un distinguido sinólogo holandés acaba de echar por tierra de manera rotunda esta idea al exhumar un manuscrito anónimo chino de principios del siglo XVIII, en el que se inspiró profundamente para escribir *Ti Goong An* (tres casos criminales resueltos por el juez Ti). Al analizar los métodos del juez Ti, no tenemos más remedios que admirar este género que nació, sin lugar a dudas, en el Celeste Imperio. Según Van Gulik, fue introducido en Occidente, durante el siglo XIX, al mismo tiempo que otras muchas cosas de China, como un elemento más del exotismo oriental [...] Las aglomeraciones urbanas fomentan el desarrollo de la policía. Las mil y una noches y los textos chinos nos hablan ya de la existencia de policías en las grandes ciudades como Bagdad, El Cairo o las ciudades chinas. En Francia, la policía en el sentido literal del término, aparece en el siglo XVII, más exactamente en el año 1667, en el que se nombró al primer teniente de policía. Se trata de La Reynie, famoso por haber acabado con la célebre corte de los milagros...” *Historia de la novela policíaca*, pp. 11 y 18.

³ Román GUBERT *et al*, *La novela criminal*, Tusquets (Cuadernos Ínfimos), Barcelona, 1970. p. 51.

¿Cómo designar con precisión algo que parece un jeroglífico (Poe), a una novela popular (Gaboriau), a un cuento de capa y espada (Gastón Leroux) a un drama romántico (Maurice Leblanc) a una refinada partida de ajedrez (Van Dine), algo que tiene un poco de todo esto y un poco más que todo esto? Sin embargo, es evidente que existe, entre obras tan diversas, un punto de contacto, una cierta similitud. El misterio caracteriza la novela policíaca. Misterio. Investigación. He aquí los dos elementos esenciales cuya fusión, siempre laboriosa, siempre incompleta ha dado origen a este género extraño que se llama, valga la vaguedad del término, novela policíaca.

Ahora bien, entrando en contexto histórico, la modernidad del siglo XIX y el origen de sus instituciones, específicamente los cuerpos policíacos creados en 1829 en Inglaterra coinciden con el nacimiento de la novela policíaca. En sus principios, el personaje principal de las novelas policíacas decimonónicas era el malhechor; las historias se centraban en el culpable, sus acciones transgresoras contra las leyes de la sociedad y las consecuencias de dichos delitos.

La literatura cambia con la historia. Con el crecimiento de las ciudades crece desde luego la población, misma que tiene una urgente necesidad de seguridad y de reglamentación. Las ciudades crecieron a ritmo acelerado y se industrializaron, surge entonces la policía organizada y las agencias de detectives privados. Ante la ineficacia de un cuerpo policíaco oficial o bien la necesidad de investigar hechos que salían claramente de su jurisdicción y sus reglas, surge el investigador privado, quien será ahora el protagonista primordial de las novelas. Este personaje tiene a veces también la función de narrador o incluso combina ambos roles.

Su forma de vida encaja perfectamente con los procedimientos narrativos que caracterizan la novela policial tradicional.

El enigma, como núcleo de la narración, acoge diversas variantes determinadas por el grado de complejidad estructural de las obras y, en algunos casos, por la habilidad de los autores para ampliar el sentido del discurso.⁴

⁴ En este punto se divide el género. Mientras la literatura de Doyle se enfocaba en la resolución del caso bajo las reglas de un detective analítico y erudito, en los escritos de Hammett las persecuciones y los balazos están a la orden del día, y los casos se resuelven a punta de revólver. De manera muy sencilla se hizo una división entre la literatura en la que el detective analítico resolvía los casos, a ésta se la llamó literatura detectivesca, mientras a la de balazos y robos espectaculares se la llamó novela negra, resultado del género negro.

Estas historias de detectives tenían mucho parecido con los populares juegos de mesa en los que los muñecos representan los personajes, hay armas en miniatura y pistas en sobrecitos. La acción generalmente se limitaba al escenario del crimen y otros pocos escenarios en los que los personajes secundarios muchas veces tenían un papel de relleno.

Durante el apogeo de la novela detectivesca, se vivía una época en la que: “the detective story came to be regarded as a puzzle pure and complex, and in which interest in the fates of the characters was increasingly felt to be not only unnecessary but also undesirable”.⁵

La novela detectivesca tiene un gran éxito. Autores como Mary Roberts Rinehart, Carolyn Wells, A.E.W. Mason y posteriormente la famosa Agatha Christie⁶ y Dorothy Sayers crean en sus obras una constante especulación, desarrollan un juego cerebral con reglas específicas, como si se tratara de un ajedrez literario. Los lectores entraban en comunión con el autor línea a línea.

Los lectores se volvieron adictos a las historias que se volvían un reto intelectual, un desafío para la perspicacia y la imaginación.

El autor y el lector escenifican una contienda, inclinándose ante el poder del análisis, la facultad del raciocinio y el manejo del intelecto que los conducen a la solución del enigma, tratando de resolver la interrogación crucial de ¿Quién fue?⁷

En cualquier género de relato, los lectores normalmente se anticipan a las palabras con la imaginación para intuir los posibles desenlaces de la trama. Y el género policial estaba expresamente diseñado para llevar estas intuiciones al límite.

Aunque el contexto histórico era determinante, también lo era el público lector:

⁵ Ma. Asunción MARTÍNEZ, *Un estudio de la evolución del detective de la novela negra a través de cuatro autores norteamericanos*, tesis para obtener la Maestría en letras inglesas, p. 13.

⁶ La escritora inglesa Agatha Christie (cuyo nombre real era el de Mary Clarissa Miller), con su reconocido personaje Hercules Poirot, alcanzó ventas de más de mil millones de ejemplares en lengua inglesa y otros mil millones entre otros más de 45 idiomas. Sirva como ejemplo de su éxito internacional decir que es la escritora que más libros ha vendido en Francia.

⁷ Sara MELMAN Sztayn, *Poe, precursor de la narrativa policiaca*, tesis para obtener la licenciatura en lengua y literatura modernas (inglesas), p. 2.

La afirmación del género se volvió más a un interés comercial y a una demanda del público que al prestigio artístico de una obra o una exigencia histórica sentida y expresada por los escritores, aunque hay que tener presente que los mismos escritores, precisamente para satisfacer esa demanda y hacer efectivo ese interés comercial, tuvieron que interpretar la sensibilidad y el gusto, las exigencias de la masa de los lectores. En tercer lugar tratándose de un género popular, que hay que entender como un género dirigido a un público mixto, heterogéneo, integrado en su mayoría por sectores menos cultos, expresan en cierto modo algunos sentimientos simples y fundamentales, está menos sujeto a la variación histórica y es, en consecuencia, más tenazmente tradicionalista.⁸

Las razones sociales del delito se volvían intrascendentes. Aquí lo importante era crear un texto en el que las pistas eran compartidas al mismo tiempo por el detective y el lector.

A través de las páginas de la novela el lector-detective era partícipe de las deducciones, sospechas y teorías del detective literario que casi siempre era un intelectual o un científico, ya que: “the chief interest of the history should be mental analysis”.⁹

Escritores como Willard Huntington Wright (que bajo el seudónimo de S.S. Van Dine creó al detective Philo Vance) pensaban que el detective debía ser “a character of high and fascinating attainments... a man at once human and unusual, colorful and gifted”.¹⁰

En 1930, Van Dine elaboró una veintena de reglas para la elaboración de una obra policíaca típica. En esencia, las reglas son las siguientes:

- 1) El lector y el detective deben estar en igualdad de condiciones para resolver el problema.
- 2) El autor no tiene el derecho de emplear, con respecto al lector, trampas y recursos distintos a los que el mismo culpable emplea respecto al detective.
- 3) La verdadera novela policial debe ser exenta de intriga amorosa. Si se introdujera el amor, se perturbaría el mecanismo puramente intelectual del problema.

⁸ Alberto DEL MONTE, *Breve historia de la novela policíaca*, traducción de Florentino Pérez, Taurus, Madrid, 1962. p. 14.

⁹ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰ *Ibidem.* p. 39.

- 4) El culpable nunca debe ser el mismo detective o un miembro de la policía. Este es un recurso tan vulgar como cambiar un centavo nuevo por una moneda de oro.
- 5) El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea.
- 6) En toda la novela policial, por definición, debe haber un policía. Y ese policía debe hacer su trabajo y hacerlo bien. Su misión consiste en reunir las huellas que nos llevarán al descubrimiento del individuo que cometió la fechoría en el primer capítulo. Si el detective no llega a ninguna conclusión satisfactoria por medio del análisis de las huellas que reunió, eso significa que no logró resolver el problema.
- 7) Una novela policial sin un cadáver no puede existir.
- 8) El problema policial debe solucionarse con recursos estrictamente realistas.
- 9) En una novela policial digna de ser considerada como tal no debe haber más de un detective.
- 10) El culpable debe ser siempre un personaje que desempeña un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conoce y por quien se interesa. Si en el último capítulo se adjudica el crimen a un personaje que se acaba de introducir o que desempeñó durante toda la intriga un papel insignificante, ello demostraría la incapacidad del autor para medirse de igual a igual con el lector.
- 11) El autor nunca debe elegir al criminal entre el personal doméstico: valet, lacayo, cocinero u otros.
- 12) El culpable debe ser uno solo, sean cuantos fueren los crímenes.
- 13) Las sociedades secretas, las mafias, no pueden tener cabida en una novela policial. El autor que las incluya pasa al terreno de la novela de aventuras o de la novela del espionaje.
- 14) El modo en que se comete el crimen y los medios que van a llevar al descubrimiento del culpable deben de ser racionales y científicos. La pseudociencia, con aparatos puramente imaginarios, no puede ser admitida en la novela policial.

- 15) La solución final del enigma debe ser visible a todo lo largo de la novela, siempre, por supuesto, que el lector sea lo suficientemente perspicaz como para descubrirla.
- 16) En la novela policial no debe haber largas descripciones, análisis sutiles o preocupaciones de 'atmósfera', porque perturban cuando se trata de exponer claramente un crimen y buscar al culpable. Retardan la acción y dispersan la atención, distraen al lector del asunto principal que es plantear el problema, analizarlo y encontrarle una solución. Por supuesto, hay descripciones que no se pueden evitar y, además, es indispensable situar a los personajes, aunque sólo fuera de un modo somero, para que el relato pueda resultar verosímil.
- 17) El escritor debe evitar elegir al culpable entre los profesionales del crimen. Corresponde a la policía ocuparse de las fechorías de los asaltantes y bandidos, no a los autores o a los detectives aficionados más o menos brillantes.
- 18) Lo que desde el principio de la novela se presentó como un crimen no puede resultar ser, al final del relato, un accidente o un suicidio.
- 19) El motivo del crimen siempre debe ser estrictamente personal. Los complots internacionales y las turbias maquinaciones de la gran política corresponden a la novela de espionaje.
- 20) Para finalizar, se enumeran algunos recursos a los que nunca debe recurrir ningún escritor que se respete. Todo autor que los utilizara demostraría con eso su incapacidad y su falta de originalidad.
 - a) Descubrir la identidad del culpable comparando la colilla del cigarrillo encontrado en el lugar del crimen con el que fuma el sospechoso.
 - b) El criminal que durante una sesión de espiritismo se delata, presa del terror.
 - c) Las falsas impresiones digitales.
 - d) El empleo de un maniquí para fabricar una coartada.
 - e) El perro que, por no ladrar ante el intruso, demuestra que éste le es familiar.

- f) El culpable es mellizo o pariente del sospechoso, por lo que surge un equívoco.
- g) La jeringa hipodérmica y el suero de la verdad.
- h) El asesinato cometido en una habitación cerrada y en presencia de representantes de la policía.
- i) El empleo de asociaciones de palabras para descubrir al culpable.
- j) El desciframiento de un criptograma por el detective o el descubrimiento de un código cifrado.¹¹

Como podemos colegir de estas reglas, la naturaleza de los textos policíacos pocas veces variaba. Uno de los argumentos más usados por los detractores de la novela detectivesca es precisamente la predecible naturaleza de estas narraciones y las soluciones a veces poco creíbles del caso. El argumento se supeditaba muchas veces exclusivamente a la cimentación y resolución de un enigma.

Surge entonces un estereotipo fácilmente tipificable: el imaginario colectivo ya no puede separar al detective de una novela con aquella imagen de detective clásico, pulcro y bien vestido, con abrigos largos y tabaco (pipas o cigarrillos), lupas, sombreros elegantes, etcétera. Y además de esta conocida apariencia, estos nuevos héroes tenían un nutrido despliegue de características absurdas e insólitas.

Algunas veces eran aristócratas que mataban el tiempo resolviendo casos y haciendo gala de conocimientos enciclopédicos en casi cualquier tema. Eran sorprendentemente sagaces y encantadores, su vida económica estaba resuelta incluso antes de nacer y eran un derroche de refinamiento y autoestima.¹² En este tipo de obras, el investigador es al mismo tiempo erudito y lúdico. La solución de

¹¹ Pierre BOILEAU y Thomas NARCEJAC, *La novela policial*, Paidós, Buenos Aires, 1968, p. 84.

¹² La literatura policíaca del siglo de los descubrimientos científicos tuvo que crear la imagen del detective dotado de un acervo de conocimientos enciclopédicos que justificarán su magnífico poder deductivo. Refiriéndose a Sherlock Holmes se ha dicho que sus “estudios son muy desordenados y excéntricos, pero ha amasado una cantidad tal de conocimientos que causa el asombro de sus profesores”. *Vid.* Arthur CONAN DOYLE, *Lo mejor de Sherlock Holmes*, Diana, México, 1953, p. 17.

“En una conversación de sobremesa [Sherlock Holmes] podía hablar de una rápida sucesión de temas diferentes: de milagros y trucos de ilusionistas, de la alfarería medioeval, de los violines Stradivarius, del budismo en Ceilán y de las naves de guerra del futuro”. *Ibidem*, p. 207.

los casos es incluso un pasatiempo ameno y más que un desafío a su inteligencia, es el pretexto ideal para lucirla.

Por más turbadores y ominosos que sean los enigmas, son finalmente esclarecidos y los involucrados vuelven sin inconvenientes a un modo de vida sin cambios irreversibles. En estas obras se restaura el orden y nuevamente triunfa la justicia. En esta estructura monótona y previsible, el escritor parece estar jugando a policías y ladrones. Los delincuentes y sus acciones son absolutamente maniqueos. No existen puntos medios y se repite la eterna lucha entre el bien y el mal para conquistar el poder.

El corazón de la novela detectivesca es la investigación del delito. De la habilidad del escritor depende lograr a lo largo del texto el suspenso y la complicidad del lector, que también husmea en la historia tratando de esclarecer el misterio. Las tramas se volvieron fórmula, se comenzaba con uno de los personajes que era indebidamente culpado, y no obstante, a lo largo de la novela recobraba su honra e incluso su libertad al mismo tiempo que se solucionaba el conflicto.

En el relato detectivesco tradicional es sencillo recuperar el orden, ya que la trasgresión es una anomalía y la culpabilidad se logra transferir a un personaje de naturaleza maligna.

Las novelas con este tipo de protagonistas fascinaron a los lectores durante años. Las fórmulas, los argumentos y las estructuras repetitivas, sin embargo, se fueron desgastando gradualmente. La receta había perdido ya su efecto y los escritores se dieron cuenta que mecanizar un acertijo de manera perenne solamente producía aburrimiento.

2. GÉNERO NEGRO¹

Francisco Torres, citando a Javier Coma, afirma que el contexto en el que surge el Género Negro es el tiempo de los gánsters y de las rubias platinadas; una época marcada por el progreso tecnológico en donde el amo y señor es el Ford ya con puertas y techo. Es la época de la Ley Seca (promulgada el 1° de enero de 1920) que entraba en franca oposición con la liberación de costumbres que habían traído la industria y los medios de comunicación masiva. La prohibición para fabricar, vender e ingerir alcohol vino acompañada del clandestinaje, que se convirtió en el gran negocio; la connivencia de las autoridades con las bandas o *gangs* abrió la época del pistolero, que medraría no solamente con la bebida, sino con la prostitución, el boxeo, las carreras de caballos y las apuestas.

Allí germinó la novela negra, hecha a imagen y semejanza de una sociedad ruda, dominada por bandas de criminales. El detective vino a ser entonces junto con el periodista y el abogado honestos, un mito que encarnaba las aspiraciones de orden y justicia.²

La novela negra, nacida alrededor de 1922, recibió tal denominación en Francia cuando, en 1945, Marcel Duhamel creó la *Série Noire*. En la presentación de uno de los primeros volúmenes se decían cosas como esta:

El lector desprevenido debe desconfiar: es peligroso poner en manos de cualquiera los volúmenes de la *Série Noire*. El aficionado a los enigmas a lo Sherlock Holmes a menudo no encontrará en ellos lo que busca. Y tampoco un optimismo sistemático. La inmoralidad, además, es admitida en esta clase de obras con el fin de que sirva de contrapeso a la moral tradicional y la encontramos en igual medida que los buenos sentimientos y la amoralidad misma. Su espíritu rara vez es conformista. Leeremos

¹ Hay que dejar claro que hay otras novelas llamadas también novelas negras, pero éstas pertenecen a un corpus que estuvo en boga a finales del siglo XVIII. A pesar de que existen elementos compartidos entre la novela gótica y el género negro (asesinato, crimen, misterio, *suspense*, víctimas, investigación y resolución) la razón de ser de éstos finalmente corresponde a un fenómeno natural o un mito, y esto es precisamente lo que las separa del género negro de la novela policíaca, también conocido como *hard-boiled*. Según el diccionario *The American Thesaurus of Slang*, el término *hard-boiled* fue utilizado por primera vez por el dibujante de tiras cómicas Tad Dorgan en 1915, para un personaje al que se calificaba de *hard-boiled egg* (huevo cocido). Posteriormente, en 1917 pasó a ser sinónimo de “duro” (*tough*). Para el diccionario *Appleton's* significa rudo, terco, porfiado, empecinado. El sentido en que se empleará en el presente trabajo será la de rudo, entendiéndolo como un calificativo a elementos de personalidad y capacidad física.

² Vid. TORRES, *op. cit.*, pp. 18-19.

acerca de policías más corrompidos que los malhechores a los que persiguen. El simpático detective no siempre logra descubrir el misterio. A veces ni siquiera hay misterio. Y otras ni siquiera un detective. Pero ¿entonces? Entonces sólo queda la acción, la angustia, la violencia –bajo todas sus formas, en especial las más viles–, la tortura y la masacre.³

Ahora bien, tanta es la influencia de esta colección de lecturas, que serán semillero de todo un estilo cinematográfico, el *film noir*.

La novela negra, así llamada gracias a la editorial Gallimard, que publicaba a los escritores americanos de la novela de policíaca en su “*Série Noir*”, y el *film noir*, bautizado como tal, a imagen y semejanza de esta colección, por el cineasta francés Nino Frank en 1946, y ratificado después por los también franceses Raymond Borde y Étienne Chaumont en su libro pionero *Panorama du Film Noir Américain*, publicado ni más ni menos que en 1955, cuando el género todavía respiraba y no había sido considerado como tal apenas por nadie, mucho menos por la crítica americana, que todavía iba a necesitar veinte años más para encontrar el cine negro, conservando con fervor casi religioso el epíteto francés de *film noir*, en justo reconocimiento a sus descubridores.⁴

El periodo clásico del *film noir*⁵ americano, que abarcaría, con más o menos rigor, desde 1940 a finales de los años cincuenta, fue producido por los escritores de *pulp* que trabajaron como guionistas en Hollywood.

Así, pues, el cambio de la novela de detectives a la novela policíaca fue un proceso como éstos suelen ser en la literatura: paulatino. La llegada de la Novela Negra no fue violenta, como si Sherlock Holmes⁶ se hubiera ido a dormir y a la mañana siguiente se hubiera despertado siendo Sam Spade.

³ Citado por Salvador VÁZQUEZ DE PARGA en *Los mitos de la creación criminal. Historia y leyenda de toda la literatura de criminales y detectives desde Poe hasta la actualidad*, Barcelona, Planeta (Textos), 1981, p. 182.

⁴ Jesús PALACIOS y Antonio WEINRICHTER, *Gun crazy. Serie negra se escribe con B*, T&B Editores, Madrid, 2005, p. 22.

⁵ Classic film noir is a matter of three hundred or so titles produced between 1940 and 1960. The term was first used in Paris in 1946, when French cineastes were catching up with the Hollywood product of the war years. In among the Betty Grable musicals and Abbott and Costello slapstick was a vein of harsh, downbeat crime stories. The dark tone, the violence and misanthropy in these films made them seem very much the blood brothers of the hard-boiled American fiction –by authors like Dashiell Hammett, James M. Cain, W.R. Burnett– being published in a new line of French paperbacks called *Série Noire*. THOMPSON, PEGGY y USUKAWA SAEKP, *Hard Boiled. Great lines from classic Noir Films*, Chronicle Books, San Francisco, 1996, p. 1.

⁶ Su imagen se ha materializado y es bien conocida su figura alta y esbelta, su nariz aguileña, sus dedos impregnados de manchas de diferentes sustancias químicas. Ese hombre excéntrico, enamorado de su pipa y de su violín, adicto a las drogas, se senta junto a la chimenea o se hunde entre sus probetas y sus retortas

Siguiendo un perfil, los escritores de obras policíacas buscaban que sus personajes –y sus lectores– razonaran cualquier detalle que apareciera en el relato con la finalidad de esclarecer una incógnita, el ‘enigma’; luego, en el Género Negro, el misterio y la emoción hicieron a un lado la razón, y la atención de los lectores comenzó a conquistarse por medio de la acción.

Pero el tiempo es inexorable, y ha hecho que a su paso las historias del Género Negro vayan teniendo diferentes enfoques. Por ejemplo, Leonardo Padura, protagonista de este trabajo, puede catalogarse dentro de este género, diferenciándose de otros porque en sus relatos los elementos que sobresalen son las historias –y no sólo los enigmas– y las relaciones entre sus personajes, la ciudad y las costumbres, detalles que se sitúan muy por encima de la acción y más aún de la razón.

Así pues, en la novela negra ya no hay cabida para aquel detective privado clásico que con un momento de genialidad resolvía cualquier caso. Este es, tal vez, el rasgo más importante de la novela negra: el detective de sus páginas ya no es un estuche de monerías, es un hombre que suele tener un encrudecido código ético y moral como producto de la sociedad en la que vive.

Las acciones de estos personajes ya no son mentales, sino físicas y normalmente violentas; cada uno tiene su propio estilo, pero la mayoría de ellos usan su cabeza como una parte más de su cuerpo. La inteligencia sigue siendo importante, pero como son personas del pueblo ya no se distinguen del común por ella, ahora lo hacen por su efectividad pragmática. Estos detectives son el resultado de la sociedad, y más precisamente de la sociedad de su ciudad, y generalmente encarnan los ideales de ésta.

Ross MacDonald comenta al respecto: “Popular art is the form in which a culture comes to be known by its members”.⁷ Por tanto, mientras que el detective es el personaje principal del esquema narrativo dentro del cual existe, al mismo

revelándonos sus conocimientos de los venenos o la diferencia entre las cenizas de distintos tabacos. En pocas palabras, es un detective científico dotado de un asombroso poder de observación. MELMAN Szteyn, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁷ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 3.

tiempo se da tiempo para hacer una exposición crítica de la sociedad que lo produjo.

El Género Negro se integra a un corpus identificado como literatura popular, una tipificación similar a la que en su momento obtuviera el género de costumbres durante el siglo XIX, una variedad que acarreó muchas críticas y más lectores. Geneviève Bolleme advierte que “lo *popular* unido a *literatura* sería el signo o reconocimiento de la elaboración de una estrategia”.

La ambigüedad del término forma parte de un proceso que abarca distintas instancias, todas ellas atravesadas por lo político: “Declarar popular una literatura o un objeto es tener en cuenta una relación y comprometerse así en un discurso político (y en una política del discurso), saber que ello supone tomar partido en detrimento de otro discurso posible que, si nosotros quisiéramos reconocerlo, nos liberaría de la elección que habíamos hecho”.⁸

Algunos buscaron darle a la novela negra una coartada cultural para prestigiarla, buscando justificar el gusto por un género que de otra forma sería un vicio inconfesable. ¿Pero qué defensa se puede hacer del género policíaco? Según Borges ninguna, porque no necesita defensa.

La novela policíaca retaba a su lector a descubrir el enigma; la novela negra invita ahora a su lector a que, además, siga su historia. En el tiempo que pasan juntos, el lector se divierte y toma aprecio por una literatura que le da una emoción ajena a su vida común. Melman⁹ dice que el Género Negro no otorga un tributo especial a la Belleza, y que más bien se enfoca a encontrar la Verdad, un concepto que requiere que el lector use su intelecto para completar la labor del protagonista, porque en esta nueva variedad el lector es quien se detiene a pensar mientras el protagonista ejecuta.

El género negro no es sutil. Sus pesquisas están cargadas de acción, violencia, sexo y abundante suspenso. La delincuencia es inagotable y la mafia coexiste naturalmente con la corrupción policíaca.¹⁰ En consecuencia el

⁸ Geneviève BOLLEME, *El pueblo por escrito*, Grijalbo-CONACULTA, México, 1990, p. 19.

⁹ MELMAN Steyn, *op. cit.*, pp. 21 y siguientes. Respeto el uso de mayúsculas en el trabajo de Melman.

¹⁰ Lo que está en el centro de la lectura del Género Negro es el encuentro del ser humano con una problemática que no le es ajena, sino que le pertenece y lo abruma: su propio entorno social, su propio tiempo

investigador tiene un doble papel, ya que además de ser el actor primordial del esquema narrativo, utiliza éste como escenario –o como un personaje más– para plantear su visión del mundo, es decir, la de su autor.

Un ambiente de esta naturaleza forzosamente tenía que moldear un investigador insolente, que critica sin miramientos la avaricia y que diariamente transita entre la anarquía social buscando asimilarse y, ya en esas, sobrevivir a su complicado entorno.

El crimen en la novela negra no es un simple motor de acción. Es, por igual, síntoma y enfermedad, y en él se plasman algunas de las problemáticas más fuertes de la sociedad contemporánea. Esta perspectiva hace que inclusive los villanos, los asesinos, sean víctimas de un mal superior, y que los héroes, los detectives, tengan que enfrentar continuamente una lucha imposible.

Pero como dice Mandel: “La verdadera literatura, al igual que el verdadero arte, refleja a la sociedad a través del ‘espejo roto’ de la subjetividad del autor”.¹¹ Y ese es el caso de Mario Conde; ese es el caso de *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura.

El Conde es un policía que mantiene su honradez aun ante los problemas que le presenta la difícil situación en La Habana, así que vive con ellos, los expone y, a su manera muy personal, los supera.

—Nada, no me hagas caso —dijo, porque pensó que algún día no podría conversar con el Flaco, decirle mi hermano, bestia, asere, y comentarle que vivir era la profesión más difícil del mundo.¹²

El detective prefiere pasar hambre como todos los demás y tomar alcolite y fumar Populares a sucumbir a los falsos y sucios placeres de la corrupción. Como un ciudadano común expone los problemas que afectan a la clase media en Cuba, y junto a *Jose, El Flaco* y los demás encuentra un modo de enfrentar esas

y con ello todas las implicaciones que esto representa. GALVÁN PANZI, *Novela negra en México: propuesta de una lectura política*, tesis para obtener la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, FFyL-UNAM, 2000, p. 27.

¹¹ Ernest MANDÉL, *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, textos de Ciencias Sociales Difusión Cultural UNAM, México, 1986, p. 41.

¹² Leonardo PADURA, *Pasado perfecto*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 229.

vicisitudes sin lastimar su código moral. Esa es su manera de mantenerse lejos de la enfermedad, una vía dolorosa pero honrada.¹³

La novela negra, como fiel reflejo de la realidad, no recupera fácilmente el orden. Al contrario de la novela detectivesca tradicional, en la que al solucionar un caso se retribuía el orden, en la novela negra no suele establecerse un cambio significativo al desentrañar las dificultades que se plantean, sólo se continúa con la vida diaria y generalmente sin ningún cambio trascendental. Este aspecto de la simbólica recuperación del orden resulta elocuente para determinar la intención crítica de este género: es como la sociedad, y la sociedad se preocupa por continuar aunque no recupere el orden.

Isaac Asimov dice lo contrario, que “Los cuentos policíacos [...] no fueron posibles, en su sentido moderno, sino hasta que la sociedad humana hubo alcanzado un avance apropiado”, y que por tanto son una consecuencia de la invención de las reglas policíacas. Afirma que su finalidad es recuperar el orden, excomulgar el mal y preparar a la sociedad para que pueda enfrentar el siguiente contratiempo desde el mismo punto de partida.

El cuento policiaco representa el triunfo del orden. El crimen (en particular el asesinato) perturba a la estructura social. Introduce un elemento de anarquía. Deliberadamente alguien se ha desviado del código aceptado de conducta social para buscar cierto tipo de satisfacción a través de métodos no aprobados.

Sin que importe qué tan poco importante resulte tal acción, presumiblemente nos amenaza a todos, porque si no se le corrige, castiga ni repara, abrirá la puerta para más acciones así y terminará destruyendo a la sociedad.

Entonces el protagonista de la historia debe descubrir la naturaleza de la acción anárquica, las circunstancias, el individuo o individuos que intentaron pervertir a la sociedad. Él o ella debe descubrir al culpable y exponerlo a una pena apropiada. Se restaura el orden y se salva la estructura social, de tal forma que la historia termina exactamente donde comenzó.¹⁴

¹³ Roberto PIGLIA escribe: “Si la novela policiaca clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura, y valora, sobre todo, la omnipotencia del pensamiento y la lógica abstracta [...] en los relatos de la serie negra esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la ‘decencia’, la incorruptibilidad”. Y ese comentario se aplica como anillo al dedo al hablar de Padura y Conde. En *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*, editor Lauro ZAVALA, Difusión Cultural UNAM, 1995, p. 403.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 425-26.

Asimov no contempla un avance, sino más bien un ciclo en el desarrollo social, y, en consecuencia, en la novela del Género Negro. Las novelas protagonizadas por Mario Conde transcurren en un año, cuatro estaciones de la vida en La Habana, un año en el que no parece que suceda la restauración del orden perdido tal vez porque éste no parece perderse. En mi opinión hay un avance, una continuidad en la que el presente va alcanzando al futuro conforme va dejando los recuerdos que construyen la vida de Mario Conde y sus amigos. Una evolución común en la vida que se va reflejando en la historia que escribe Padura en su muy particular estilo de hacerlo. La historia no termina donde empezó ni siquiera porque así parezca.

En otro aspecto concerniente a la narrativa policíaca, uno de los escritores más importantes en la historia de la literatura, Gilbert Keith Chesterton,¹⁵ se refirió en los albores de ésta señalando que era

La única clase de relato donde, en cierto sentido, son aplicables las rígidas leyes de la lógica, [pero] parece que nadie se preocupa por aplicarlas, ni siquiera por averiguar si se aplican en éste o en aquel caso.¹⁶

Con este apunte de Chesterton atendemos mejor a la evolución que el Género Negro ha tenido en torno a lógica, pues en sus inicios los escritores buscaban sorprender con acciones tan extraordinarias y situaciones tan anómalas que llegaban a parecer fantásticas, buscaban llegar a su meta sin preocuparse por la forma: el detective debía utilizar los medios que necesitara y ya después preocuparse por explicarlos ajustándolos a la lógica. Este estilo provocaba el deleite de los lectores y la sorna de los críticos, aun de aquéllos que, como Chesterton, no tenían intenciones de atacarlo.

Sin embargo este género, al menos en su última época, se decanta más por la verosimilitud. Como bien apunta el escritor británico, antes no quedaba claro cuándo se aplicaba la lógica, aunque sí era recurrente su sujeción a la

¹⁵ *Ibidem*, p. 317.

¹⁶ Al comienzo de este capítulo señalé el enfoque de ‘duro’ que le daría en este trabajo al término ‘Género Negro’ –‘tough’ en inglés–, y aunque Chesterton se refería al corpus que estuviera en boga a finales del siglo XVIII, este apunte que hizo sirve para subrayar una característica que no es única de ése, sino también de las obras del Género Negro posteriores.

credibilidad. En la actualidad el Género Negro parece alejarse de aquello que Borges idolatrara en el relato policíaco: la fantasía. En Padura, el acercamiento a la lógica de la realidad se apunta desde la nota que antecede a la tetralogía:

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.¹⁷

Advertir que es “una obstinación de la realidad” le permite a Padura escribir sin tener que preocuparse porque lo inculpen por exponer situaciones reales. Así es el Género Negro: un estilo basado en la realidad que justifica su semejanza con ésta escudado en la casualidad, y que explica su alejamiento de la lógica argumentando su carácter fantástico.

Otra de las características de la novela negra es precisamente la dureza de sus retratos y descripciones. Los sórdidos escenarios enmarcan el análisis de la vida moderna y forman parte de la ciudad como un nuevo actante.¹⁸

Las grandes ciudades exteriorizan ante los ojos del lector una nutrida galería de seres marginales. Más que enseñarnos su otra cara, la ciudad exhibe impúdica sus entrañas, en las que el progreso arrasador de los tiempos modernos no compensa los defectos humanos condensados en sus calles.

Esto no quiere decir que la provincia esté exenta de crímenes. Pero la metrópoli es una cantera en expansión en la que las raíces psicológicas y sociológicas del crimen saltan a la vista. Entre los ciudadanos se encuentran mezclados pobladores respetuosos de las leyes y organizaciones criminales. La ciudad y el crimen son personajes que conviven cotidianamente, por lo que aun cuando la acción se lleve a cabo fuera de la ciudad, el detective suele tener una arraigada naturaleza citadina.

¹⁷ Leonardo PADURA, *Pasado perfecto*, Nota del autor, Tusquets, Barcelona, 2001. preliminar.

¹⁸ La novela negra es el resultado de rebasar la concepción de la novela policíaca tradicional, porque inserta la violencia como una actividad cotidiana en la ciudad.

La ciudad le otorga al escritor de novela negra el elemento que necesita para hacer que su historia luzca verosímil, le da la validez circunstancial que el lector acepta y que el crítico admite. Convierte su obra en un escrito realista si lo sabe llevar con talento. No obstante, Raymond Chandler advirtió que este realismo debía llevarse con cuidado:

Es fácil abusar del estilo realista: por prisa, por falta de conciencia, por incapacidad para franquear el abismo que se abre entre lo que a un escritor le gustaría poder decir y lo que en verdad sabe decir. Es fácil falsificarlo; la brutalidad no es fuerza, la ligereza no es ingenio, y esa manera de escribir nerviosa, al-borde-de-la-silla, puede resultar tan aburrida como la manera vulgar; los enredos con las rubias promiscuas pueden ser muy fatigosos cuando los describe un joven gotoso que no tiene en la cabeza otro objetivo que describir un enredo con rubias promiscuas. Y se ha hecho tanto de esto que cuando un personaje de una narración de detectives dice *Yeah*, el autor es automáticamente un imitador de Hammett.¹⁹

Y es que situar en la ciudad una novela de detectives es solamente un detalle, no lo es todo. Juntar violencia, crimen y sexo en una ciudad no es suficiente para hacer una buena novela, como Chandler apuntó, es fácil abusar de ese realismo, sobre todo cuando no se tiene talento.

La Habana es una ciudad importante, que adolece los problemas de las grandes urbes a pesar de ser pequeña. Como capital cubana acoge problemas sociales y cuenta con barrios ideales para que una mafia literaria se acomode en ellos. Padura, además, ‘descubre’ en ella una característica que sólo un foro cubano puede tener: la represión política y el miedo producto de ésta. La marginación producto del régimen, el castigo a la homosexualidad y el freno al desarrollo son también elementos de peso en esta ciudad, y en consecuencia son constantes en la obra de Padura. Sus personajes tienen que batallar con ellos día con día, y Mario Conde además tiene que solucionar los crímenes que le asignan. Padura no sólo narra los encuentros del *Conde* con la jimagua o con Karina, no lleva la historia con ligereza y, más importante aún, no sólo es un imitador de Hammett, él teje una historia –la de Mario Conde– en La Habana en la que se presentan situaciones dignas de ser contadas y que para relatarse toman como

¹⁹ Raymond CHANDLER, “El simple arte de matar”, p. 10.

pretexto algún crimen. Un estilo realista que no se preocupa por ser exacto, sino por ser honrado.

En la actualidad los escritores del Género Negro parecen preocuparse más por la verosimilitud que por el realismo, buscando que sus relatos sean creíbles aunque cuenten con elementos catalogables como fantásticos. Más adelante analizaremos la tan recurrida rama del *hard-boiled*, la cual se engloba dentro del estilo que nos ocupa y que parece guiar en cierta forma la manera en la que se está trabajando esta literatura.

Una de los medios que utilizan los autores del Género Negro para reafirmar la verosimilitud en sus relatos se ha convertido en una costumbre, y es que el investigador conozca no solamente el lenguaje empleado por la mafia, sino también sus códigos de conducta. De esta manera el lector puede adentrarse en la historia a través del colorido lenguaje popular, con diálogos creíbles, entre hombres y mujeres de todas clases sociales.

La novela negra, como obra literaria, es un gran registro cultural. El escenario de estos miedos²⁰ y fantasías es fácilmente identificable, ya que obedece a un tiempo histórico que comparten autor y lector.²¹

El uso de esta herramienta es un ejemplo más de la evolución que ha tenido la novela policíaca desde el siglo XIX hasta el Género Negro de nuestra época. El uso de este utensilio se ha extendido más allá de la literatura, y ha llegado hasta los guiones de televisión y cine, pues su utilidad hace que el lector y el espectador aprendan y se adentren fácilmente en las costumbres y se habitúen a los usos comunes, que la lógica marca como inaccesibles, de los *slangs* criminales y sus clanes.

Los relatos de la serie negra (los *thriller* como los llaman en Estados Unidos) vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policíaca clásica. [...] Allí se

²⁰ “El miedo, hay que señalarlo, es distinto de la idea de terror remitida a lo insólito, a lo fantástico. El miedo, en la novela negra, es una presencia referida a una realidad concreta: la calle, el poder, la violencia de los hombres”. GALVÁN PANZI, *op. cit.*, p. 12.

²¹ Dentro del imaginario, el gángster ha sido visto desde una perspectiva de vida casi trágica, la del hombre sin otra salida más que la que su medio le impone. Sin embargo, y aquí la ambigüedad, se le admira y se le repele. La violencia que, originalmente, le confiere un papel como víctima, lo transforma, al paso del tiempo, en victimario: tributarios de esta visión han sido y, al parecer lo seguirán siendo, la literatura y el cine. *Ibidem.* p. 7.

termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen...²²

Con esto, como continúa diciendo Piglia, no se descubre nada, pero sí se modifica el régimen del relato y se reitera lo que se apuntaba un poco más arriba: el detective ya no encarna la razón pura, ahora se lanza a la acción y se deja llevar por los acontecimientos que va produciendo su investigación, encontrando, generalmente, un crimen tras otro.

En las novelas de Padura que conforman *Las cuatro estaciones*, Mario Conde no se entromete con la mafia, pero sí se mezcla con diversos estratos de la sociedad habanera ante los que debe acomodar su imagen de policía (e incluso de policía-escritor en ciertos casos), en la que aparenta más rudeza de la que en realidad tiene, lo que le funciona para sobrellevar por igual sus relaciones con la gente de las altas esferas y con personas de las bajas raleas.

En estas novelas los siete objetivos a seguir marcados en las obras policíacas: el problema, la solución inicial, la complicación, el periodo de confusión, la luz esclarecedora, la solución final y la explicación,²³ han sufrido una metamorfosis. El tiempo, una vez más, hizo surgir un cambio de género con el nacimiento de la narrativa *hard-boiled*, un estilo protagonizado por hombres duros, más física que mentalmente, con una personalidad tenaz e imbatible en general, que llegó a finales de los años veinte del siglo pasado.

Estos héroes, provenientes del ideal de la clase media de la sociedad estadounidense durante esas primeras décadas de la centuria, son hombres determinados a llegar hasta donde sea necesario para terminar algo, héroes de la ficción literaria acomodados entre la gente común, como si fueran parte de la sociedad, con una impresionante decisión y un respeto por su código cargados a tope. Un escritor de novelas de misterio, reconocido como uno de los más eruditos entre sus colegas, S.S. Van Dine, aportó en 1928 una serie de reglas para “jugar

²² *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*, editor Lauro Zavala, Di fusión Cultural UNAM, México, 1995, p. 401.

²³ MANDEL, *op. cit.*, p. 29.

limpio” con el lector de novelas negras, doce ‘normas’ para establecer límites en “la batalla de ingenios” que se daba entre el gran detective y el criminal y, simultáneamente, entre el autor y el lector:

1. Su tema principal son las disparidades que existen entre las clases sociales.
2. El héroe detective es típicamente un personaje perteneciente a la clase media.
3. Es un profesional y finalmente un empleado, su motivación para investigar un caso no es netamente altruista sino económica.
4. En el caso de que en el inicio de la narración no exista un asesinato, se tiene la certeza de que éste aparecerá tarde o temprano y no necesariamente se limita a uno.
5. El narrador, por lo general homodiegético, describe y crítica la corrupción y descomposición que se encuentra en el mundo de los ricos.
6. Aunque sea un empleado, el investigador trata de ayudar al indefenso de aquéllos que son acaudalados y poderosos, aun cuando sus gastos son pagados por la clase acomodada.
7. El rico resulta ser el abyecto en la novela negra. Muchas veces sus recursos fueron obtenidos a través de medios inmorales o ilegales.
8. Una de las innovaciones más importantes del género es el manejo de la ciudad moderna como el escenario más apropiado para la acción.
9. El detective ya no es ese hombre de lógica brillante y refinamiento puro, el contexto de los años veinte y treinta requería un hombre rudo y solitario para enfrentar ciudades llenas de vicio y depravación.
10. El investigador privado tiene un código ético y de justicia propio y tiene capacidad para absorber una enorme cantidad de castigo físico.
11. Además del recelo, existe un gran pesimismo hacia las autoridades corruptas.
12. Esta clase de detective muchas veces actúa antes de pensar, es un ser de instintos.

Esta literatura viene a narrar lo que la literatura policíaca censuraba. No son, como apunta Piglia,²⁴ narraciones policíacas clásicas, “y si se los lee desde esta óptica (como hace, por ejemplo, Jorge Luis Borges) son malas novelas policíacas”. Son productos de la vida estadounidense, son la encarnación del sueño de Hammett y Chandler. Son relatos con un estilo tan duro como la personalidad de sus protagonistas. Son una base de la literatura actual.

El constituidor del *hard-boiled* fue el director de la revista *Black Mask* en 1926: *El Capitán* Joseph T. Shaw.²⁵ El punto que estableció para determinar la unidad de los textos del *hard-boiled* fue simple: relatos policíacos diferentes a los establecidos por Poe en 1841. Este decreto desempató esta literatura de la obra policíaca clásica y le dio un rostro definido al Género Negro.

La orientación que *El Capitán* le dio a *Black Mask* fue la guía de los dos escritores que se irguieron como los modelos a seguir: Hammett y Chandler. Horace McCoy, William Burnett, Raoul Whitfield y James Cain fueron algunos de los más importantes autores²⁶ que publicaron sus primeros relatos en *Black Mask*. Asimismo, plumas tan importantes como Salinger, Updike y Cheever también se vieron influenciados por el peso de esta revista.

Los detectives que protagonizan estos relatos son un ejemplo de dureza, hombres de pocos alcances intelectuales pero altísimos niveles de potencia física, capaces de equivocarse y superar sus errores hasta conseguir lo que buscan, hombres que se asumen solos en el mundo y están dispuestos a soportar ese estigma, hombres duros (*tough*) que sin embargo son, ante todo, honrados y generosos, capaces de resarcir toda injusticia pero incapaces de cometer alguna, que viven rodeados de crímenes y están dispuestos a arreglar lo que esté en sus

²⁴ Ricardo PIGLIA, *Cuentos de la serie negra*, Introducción, CEAL, 1979, p. ii.

²⁵ A este hombre, Piglia lo define como “(personaje digno de un film de Samuel Fuller, típico en la mitología de la literatura norteamericana) campeón de sable, afecto al póker y al whisky de maíz, no escribió nunca una línea pero fue el verdadero creador del género”.

²⁶ Para ahondar el conocimiento de la edad de oro de la literatura policíaca, consúltese el tercer capítulo “De las calles al salón” del libro *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco* de Ernest MANDEL en el que el autor hace un recuento de los exponentes más importantes del género y sus respectivas obras, pues resulta muy útil a manera de análisis de la evolución de este período.

manos, aunque no por generosidad, sino porque ese es su trabajo y de él obtienen el dinero para poder sobrevivir.

Qué mejor que sea Philip Marlowe, el personaje creado por Raymond Chandler, quien se presente:

—¿Qué quiere que le diga? Soy detective privado y tengo mi licencia desde hace bastante tiempo. Soy un tipo solitario, no estoy casado, estoy entrando en la edad madura y no soy rico. He estado en la cárcel más de una vez y no me ocupo de divorcios. Me gusta la bebida, las mujeres, el ajedrez y algunas otras cosas. No soy muy del agrado de los polizontes, pero conozco un par de ellos con los que me llevo bien. Soy hijo natural, mis padres han muerto, no tengo hermanos ni hermanas, y si alguna vez llegan a dejarme tieso en una callejuela oscura, como puede pasarle a cualquiera en mi trabajo, y en estos días que corren a mucha otra gente que se ocupa de cualquier cosa o de ninguna, nadie, ni hombre ni mujer, sentirá que ha desaparecido el motivo y fundamento de su vida.²⁷

Esta presentación que hace Marlowe ante Spencer sirve para conocer a los detectives del *hard-boiled* mejor que cualquier letanía. Los escritores que comenzaron a utilizar a estos personajes le dieron al Género Negro ese seguro de vida que había comprado Joseph Shaw.

Como dije, Hammett y Chandler se convirtieron en los paradigmas, pero los hombres rudos a los que estos dos daban vida en sus obras, no fueron las mejores creaciones. Otro escritor, también estadounidense, desarrolló este tipo de protagonistas: Ernest Hemingway. El premio Nóbel de Oak Park fue otra gran influencia en la creación del héroe detective, a pesar de que no escribiera propiamente un relato de detectives. Sus primeras obras de ficción, en las que caracteriza a su propio *tough-guy*, aparecieron más o menos al mismo tiempo que las creaciones iniciales de Hammett en la novela negra.

El héroe hemingwayano, así como el héroe detectivesco, puede soportar terribles golpizas. Son hombres sentimentales, que sin embargo tienen un gran control sobre sus sentimientos. A pesar de su apariencia dura e inmutable, no son insensibles a la vida aunque acepten impasibles su situación. Las características son prácticamente las mismas, la forma de vida es similar aunque uno viva de investigar crímenes y el otro simplemente viva.

²⁷ Raymond CHANDLER, *El largo adiós*, Barral, Buenos Aires, 1973, pp. 129-130.

En el caso de Padura, Hemingway es una meta, y con gusto *El Conde* se la impone a sí mismo por su cariño a la literatura. Él quiere ser como esos héroes de Hemingway, aunque la realidad²⁸ lo coloque como un aspirante más que como un imitador. Padura respeta y sigue el trabajo del estadounidense, y así lo deja claro a lo largo de *Las cuatro estaciones*.

En la novela de detectives en general, el investigador es una especie de caballero andante que busca la verdad. Tiene un código de honor que le indica que debe permanecer solo, tanto en lo profesional como en lo amoroso. No confía ni su vida ni sus casos más que a quien le haya demostrado ser digno de toda su confianza. Tampoco puede creer en el cliente aparentemente inocente, que compra su trabajo y puede terminar siendo el culpable.

Los detectives de novela negra son de naturaleza solitaria. Generalmente son solteros, sostienen relaciones esporádicas y pasajeras para no comprometerse; si es que son casados, su matrimonio es un fracaso y no pueden vivir en pareja. Esto también se debe a que en gran parte la vida del investigador es oscura y peligrosa, además de poco seductora para las mujeres casaderas o interesadas en formar una familia. El detective está tratando de huir y al mismo tiempo de rescatar a otros de un mundo lleno de crímenes y de locura.

En el caso de Mario Conde, su soledad le alcanza para tener siempre la compañía segura del *Flaco* Carlos y de Josefina, pero aun con ellos, Mario se pone el traje de héroe hemingwayano:

—¿Te vas de verdad?

—Sí, bestia, me voy echando. Me voy a morir solo como un perro callejero. Pero acuérdate de una cosa: yo a ti te quiero con cojones. Tú eres mi hermano y eres mi socio y eres flaco y mi hermano —dijo y, tras abandonar el vaso sobre la mesa de noche, abrazó la sudada cabeza del amigo y le dio un beso mojado sobre el pelo, mientras las manos macizas del Flaco se apretaban contra los brazos que lo estrechaban, cuando el beso se convirtió en un sollozo ronco y enfermizo.

—Coño, mi hermano, pero no llores. Nadie se merece que tú llores. Despinga a Fabricio, máatala a ella, olvídate de Jorrín, pero no llores, porque si no yo también voy a llorar, tú.

—Pues llora, cabrón, que yo no puedo parar.²⁹

²⁸ Véanse más arriba los apuntes con respecto al manejo de la lógica en la novela negra.

²⁹ Leonardo PADURA, *Vientos de Cuaresma*, Tusquets, Barcelona, 2001, p. 196.

Aunque El Conde acepta su destino, llora; no es insensible, tiene sentimientos y elige sus momentos con *El Flaco* para dejarlos ver; lejos de ahí, en cambio, se hace el duro y presume control sobre sus emociones. Es un detective hecho para el *hard-boiled*.

Como exponente moderno del Género Negro, Leonardo Padura escribe una novela alrededor de Mario Conde. Dota al personaje de un encanto asequible para sus lectores y no le importa que sus 'enigmas' sean simples, ya que recarga el mayor peso del relato en la historia y no en el misterio. Sus novelas, de hecho, son tan misteriosas como lo pueda ser la vida.

Entre los diez "Apuntes sobre la narrativa policiaca" que escribió Chandler en 1949 –y que veremos antes de terminar este capítulo–, hay uno que se refiere al castigo de los criminales que llama mi atención a esta altura porque expone la narrativa de Padura como "un acorde sin música". Dice que la obra policíaca debe sancionar al delincuente sin que entren en funcionamiento las cortes de justicia. En mi opinión, Padura no lo hace para no ensuciarle las manos al *Conde*, un detective cuyo único 'pecado' puede ser que sea muy poco duro, pero que queda satisfecho –y me refiero al autor– con que otros hagan el trabajo sucio; la vida de Mario ya es suficiente castigo.

Una vez más, entonces aparece la crítica social en *Las cuatro estaciones*, la investigación novelada resalta las circunstancias sociales que el escritor quiere enfatizar. El investigador es guía, y al tiempo que nos adentramos a su mundo, también vemos a través de sus interpretaciones el descontento de la gente común y las clases oprimidas.

"Las cosas juegan un papel más importante que el de la gente" en este tipo de literatura, dice Mandel, y eso no es una característica que apareciera a partir de la novela negra:

Esto fue resumido por los Goncourt en su *Journal* (16 de julio de 1856): "[Edgar Allan Poe] es un heraldo en la literatura científica y analítica en la cual las cosas juegan un papel más importante que el de la gente".

Boileau y Narcejac expresarían la misma idea un siglo más tarde, argumentando que la literatura policiaca gira alrededor de los "hombres como objetos" dominados por el

destino. [...] Y lo que los Goncourt decían de Poe, puede aplicarse a él de igual manera: le interesan más los hechos que la gente.³⁰

La muestra de esa predilección por las cosas que acompañan a los personajes, su entorno, su ciudad, su sociedad, queda ratificada en *Las cuatro estaciones*; aunque a diferencia de otros contemporáneos, Padura parece no querer olvidar a su gente, al *Conde*.

Ahora bien, el tema de los otros protagonistas, los criminales, es algo curioso en Padura, porque éstos no son memorables. ¿La razón?, son simbólicos.

Los personajes antagonistas resultan poco notables en las novelas de *Las cuatro estaciones* porque son solamente consecuencias del verdadero villano, que suele ser un ente mayor, superior, que hace que los hombres o mujeres, como marionetas de la sociedad, tomen el bate o la pistola y asesinen a un desafortunado cuyo crimen en realidad fue el resultado de la presión, la corrupción o las influencias. Padura expone los males de la sociedad y los personajes que utiliza como antagonistas llegan ahí por casualidad, no tienen peso por sí mismos y por eso no quedan en la memoria, a diferencia de los males sociales y políticos que en realidad lastiman a La Habana, a sus ciudadanos y, en consecuencia, a los personajes de Padura.

Mario Conde busca, entonces, restablecer la justicia, aunque hacerlo directamente no esté en sus manos. Y es que otra de las características de héroe-detective del *hard-boiled* es su intención de restablecer la justicia,³¹ un propósito que debe ser superior a la policía y las instituciones. A pesar de sus trasgresiones, el detective debe procurar, siempre, conducirse con ética, sin importar que en su universo la ética sea optativa.

Al contrario de sus predecesores, lo que este personaje tiene de extraordinario no lo diferencia a primera vista del resto de la gente. De hecho,

³⁰ MANDEL, *op. cit.*, p. 35.

³¹ Así pues, el investigador busca afanosamente ser una personificación de la *higher law*, ese sentido de orden que se encuentra ausente en nuestra sociedad contemporánea. La motivación de los detectives de la novela negra es la de un código de honor que pertenece a otro tiempo. No es la justicia que aplica la policía, ni tampoco aquella de los bajos mundos, sino una *higher law* que permite a nuestros héroes ubicarse en medio tanto de la gente ordinaria como de aquellos ricos y poderosos; ya que deben conocer a ambos muy bien para desplazarse entre ellos y encontrar la verdad, aplicar la justicia y el orden, aunque sea sólo por un tiempo. Por tanto, el detective personifica para sus lectores esa *higher law*.

como ya se ha asentado arriba, es una persona común y corriente, que al exponerse a la realidad se vuelve 'duro'. El eje rector de su vida es solamente el trabajo, y en éste, su finalidad es restaurar la justicia y encontrar la verdad, eso es lo que reafirma su posibilidad de existir dentro del entorno violento y criminal en el que se desarrolla.

Como no se come de buenas intenciones y pureza de alma, evidentemente le interesa el dinero, pero siempre y cuando sienta que lo ha ganado; a veces, cuando no siente que ha recibido la retribución que merece, la cobra por cuenta propia, pero sin excederse, porque, recordemos, tiene un código ético que seguir. Algo curioso es que debido a su intenso conocimiento los bajos fondos de la ciudad y del ser humano, el detective de la novela negra generalmente cree que la gente mala habría sido buena si la sociedad le hubiera dado la oportunidad de elegir. Y ante esta circunstancia, Padura no desaprovecha la oportunidad de exponer los males socio-políticos.

El héroe –o antihéroe– del género negro ha ido evolucionando con el paso del tiempo y se ha vuelto más complejo en cada novela. Si bien son seres solitarios, de vez en cuando sienten atracción hacia alguna mujer, y en algunos casos ese 'de vez en cuando' es al menos una ocasión por relato. Mario Conde es un ejemplo de este último patrón.

Su cultivado amor a la jimagua Tamara Valdemira, con quien pasa varias páginas de *Las cuatro estaciones*, es algo más idílico y lastimero que sus amoríos con Karina, Haydée, Maritza y Poly. Todas ellas le extraen boleros:

Mario Conde sólo cantaba boleros en dos situaciones precisas: cuando presentía que podía enamorarse o cuando ya estaba total y desesperadamente enamorado –que era su único modo de enamorarse. Aunque su suerte en amores no había sido especialmente propicia para el cultivo de sus cualidades bolerísticas, varias de esas letras, hechas con las mismas palabras para cantarle al amor o al desengaño, al odio o a la pasión más pura, se habían prendido en su mente por la vehemencia de sus fiebres amorosas cíclicas, durante las cuales había cantado, incluso fuera de la ducha.³²

³² Leonardo PADURA, *Paisaje de otoño*, Tusquets, México, 1998, pp. 137-38.

...porque *El Conde* y Padura asocian esa música con el amor, aunque Mario, como buen detective del Género Negro, huya apresurado ante cualquier acercamiento mayor al sexo.

—No seas tan estúpido, Mario: ¿no te das cuenta de que estoy sola, de que me haces falta? Alguna vez deberías ser menos egoísta y pensar en las cosas que le pasan a los demás. [...] Tú no eres el único que está jodido. Te estoy diciendo que me haces falta y...

—No hables así, Tamara: no estoy acostumbrado a hacerle falta a nadie. Ni a mí mismo.³³

Que a final de cuentas se consuela pensando: “Dios proveerá, decía mi abuelo”.³⁴ Y la lógica y Padura le dan la razón.

El detective, entonces, vive en un mundo de sórdida naturaleza, un mundo emocionante en el que un crimen aparentemente sencillo puede ser la punta de un descomunal iceberg en el que descansa lo más selecto de la escoria social y su complicidad con poderosos y políticos. Sin embargo, las normas del Género Negro exigen que, en lo posible, el descomunal iceberg sea realista.

Entre algunos de los rasgos esenciales que posee el realismo literario podemos enlistar de forma somera la búsqueda de la verosimilitud y abundantes descripciones. Las obras de los escritores realistas tienden a describir sucesos comunes y ordinarios. El acelerado avance de la literatura policíaca la convierte en un escape oportuno y especialmente adecuado, debido a su carácter de literatura popular.

El realismo policial se recrudeció con autores que retrataron sin tapujos la vida de las clases bajas. Esto ocasionó que gradualmente esta corriente diera paso al naturalismo, y en especial con respecto al uso de teorías científicas que además le daban gran verosimilitud a las obras narrativas.

Con la publicación en 1859 de *El origen de las especies* del inglés Charles Darwin, el cambio cultural no se limitó al mundo científico, pues la literatura vio las ideas aportadas por Darwin, como el determinismo biológico y la supervivencia del

³³ *Ibidem*, p. 254.

³⁴ *Ibidem*, p. 152.

más fuerte, como características ineludibles para la conformación de personajes y tramas.

El darwinismo va a introducir un notorio giro en el punto de referencia y de fascinación científicas: si antes era la física la ciencia más citada y seductora, ahora lo será la biología. Ésta se convertirá pronto en el saber de moda de la época. Un saber en cuyo seno se habían descubierto las leyes inexorables del cambio y del progreso, y que por sí mismo ofrecía suficientes elementos de atracción.³⁵

Antes de insertarse de manera directa en las creaciones literarias, estas teorías eran invitados de honor en reuniones de círculos intelectuales:

El darwinismo acapara en seguida el centro de atención de los cenáculos intelectuales [...] era rara la reunión social con pretensiones de culta donde no se hablará de la nueva cuestión palpitante. Llegó con frecuencia a considerarse en las veladas de la alta sociedad como algo chic y de buen tono citar pasajes de la obra de Darwin.³⁶

Teóricos como Marx y Comte aportaron el determinismo socioeconómico,³⁷ que fue aprovechado por los escritores para renovar la visión literaria del mundo. La novela negra adoptó las teorías del naturalismo, con las que compartía la idea del hombre como un animal, que lucha para sobrevivir en un mundo más allá de su control en todos los aspectos: biológico, social y económico. Esta acepción reforzó la visualización del nuevo detective-héroe: un hombre común, de clase media y parte de la sociedad que hace un trabajo complicado, pero emocionante, para sobrevivir.

Los crímenes también debieron adaptarse y encontraron aforo en los lugares donde suceden en la realidad.³⁸ Los personajes sórdidos que protagonizaban las novelas no es que no pudieran tener como locación una

³⁵ Diego NÚÑEZ RUIZ, *Positivismo, darwinismo y literatura, en Historia y crítica de la Literatura española. Romanticismo y Realismo. Tomo V*, dir. Francisco Rico, Grijalbo, Barcelona, 1982, p. 690.

³⁶ *Ibidem.* p. 692.

³⁷ El determinismo económico sostiene que la evolución de las sociedades está gobernada o restringida por factores económicos. Karl Marx sugirió que las estructuras sociales están fuertemente condicionadas por factores económicos y el modo de producción.

³⁸ Respecto a los probables escenarios de un crimen, es interesante el estudio de Nuria Vidal en el que analiza los escenarios de películas estadounidenses del género para tipificar a través de una rica selección de fotos lugares como oficinas, callejones, cocinas, etcétera. Vid. Nuria VIDAL, *Escenarios del crimen*, Océano, Barcelona, 2004.

elegante sala de té victoriana o el apacible jardín de un cura, pero estos lugares tan alejados de la gente común ya no eran probables, y desde luego que al lector comenzó a gustarle más que la historia y sus héroes se encontraran en sitios en los que él mismo pudiera o, incluso, hubiera estado.

La anécdota se convirtió en algo más importante que el enigma. Los escritores comenzaron a dejar que su pluma se dilatara y no se limitaron a contar una historia que terminara cuando se resolvía el enigma. Los escritores del Género Negro le dieron más historia a sus relatos y convirtieron en una agradable necesidad para el lector querer saber más de ellos. Hernán Lara describe la importancia de la anécdota para escritores en general, y eso se ajusta como anillo al dedo para los autores del Género Negro que ya no nada más escriben sobre enigmas:

Poseo la convicción de que la anécdota forma parte inherente y substancial [...] La anécdota puede ser tenue, tanto que dé la impresión de estar ausente. Pero es en la trama en donde hallo el asidero que permitirá que el lector se adentre en el texto, lo siga, se forme expectativas y busque el desenlace que permitirá que el cuento resulte algo más que un ejercicio de ingenio o un mero artificio del lenguaje.³⁹

Estos escritores dan motivo para que el Género Negro sea visto, en primera, y con mejores ojos por los críticos. Son narradores francos que no se detienen ante las trabas que pueda establecer el costumbrismo, porque, precisamente, toman las costumbres su pendón y con ellas establecen un estilo propio que se asemeja a los usos de escritores de calidad.

Aspiro a narrar de manera natural y sencilla –que no simple– con una voz ligeramente distante, en ocasiones objetiva, en ocasiones con un dejo de ironía, sin que por ello rehúya los compromisos propios de aquella parte de la vida que encuentro susceptible de ser convertida en literatura.⁴⁰

El mundo del crimen organizado y delincuentes autodidactas se volvió un espejo del mundo literario en el que los autores estudiaban con rigurosidad

³⁹ Hernán LARA ZAVALA, “Cómo escribo un cuento (una aproximación de un oficiante)”, en *Teoría y práctica del cuento*, Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, 1988, pp. 57-62. Aparece asimismo en *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*, p. 96.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 100.

científica y apasionamiento humanista los hombres que inspiraban a sus personajes. Los conflictivos años veinte del siglo pasado fueron la cuna del Género Negro y de la revista *Black Mask*. Una historia que nació en Estados Unidos y se ha extendido ahora por todo el mundo.

Así como Van Dine estableció algunas 'reglas' para el *hard-boiled*, Raymond Chandler –tan importante como Hammett para el Género Negro– se dio tiempo a mediados del siglo XX para escribir una decena de “Apuntes sobre la narrativa policiaca”; un interesante proyecto para este nuevo género que se ha seguido –aunque no de manera tajante ni reconocida– lo suficiente para ayudar a que con el paso de los años, la calidad del corpus de la literatura policial vaya mejorando. Este es un resumen de los diez puntos de Chandler:

1. La narración policiaca debe ser efectuada con verosimilitud tanto en lo que concierne a la situación original como al desenlace. Debe consistir en acciones verosímiles de gente verosímil en circunstancias verosímiles, sin dejar de tener presente que la verosimilitud es en gran medida una cuestión de estilo.
2. La historia de misterio debe ser técnicamente sólida en lo que respecta a métodos de asesinato y detección. [...] Si el detective es un policía entrenado, debe actuar como tal, y poseer un equipo mental y físico adecuado a la tarea. Si es un investigador privado o amateur debe tener conocimiento suficiente de los asuntos policíacos de rutina como para no pasar por estúpido. La historia de misterio debe tener en cuenta el nivel cultural de los lectores.
3. Debe ser realista en lo que concierne a personajes, ambientación y atmósfera. Debe basarse en gente real en un mundo real. Existe, indudablemente, un elemento de fantasía en la historia policiaca. Al condensar tiempo y espacio, se viola lo probable. [...] Muy pocos autores de obras policíacas tienen algún talento para la creación de personajes, pero eso no significa que eso sea superfluo. [...] El personaje puede ser creado de diversas maneras: por el método subjetivo de introducirse en los

pensamientos y las emociones del personaje; por el método objetivo o dramático, como sobre un escenario, es decir, a través de la aparición, la conducta, el lenguaje y las acciones del personaje; y, según el caso, el método histórico en lo que se conoce ahora como estilo documental. Este último se puede aplicar en particular a la clase de novela de detectives que trata de apearse lo más posible a los hechos y de transmitir tan poca emoción como un informe oficial.

4. Aparte del elemento de misterio, el valor de un relato policiaco debe originarse también en una historia sólida. Esta idea resulta revolucionaria para la mayoría de los clasicistas, y de lo más odiosa para todos los creadores de segunda categoría. Es acertada, sin embargo. Es obvio que esto no sucedería si el único motivo de interés para los lectores fuera la resolución del enigma. Las obras de misterio que han sobrevivido a través de los años tienen, invariablemente, las cualidades de buena ficción. Las novelas policiacas deben poseer color, vuelo y una cantidad aceptable de vigor.
5. El relato policiaco debe tener una estructura lo esencialmente simple como para que ésta pueda explicarse con facilidad, si es que llega el caso. El desenlace ideal es aquel en el que todo se hace claro en un fugaz relámpago de acción. [...] No tiene que ser simplemente una colección abrumadoramente larga de circunstancias minuciosas que es imposible esperar que el lector recuerde. No hay nada más difícil de administrar que una explicación. Si se dice lo suficiente como para apaciguar al lector estúpido, se dirá lo suficiente como para enfurecer al inteligente, pero esto señala simplemente uno de los dilemas esenciales del autor de obras de misterio: que la novela de misterio tiene que despertar interés haciendo un corte transversal de la totalidad del público lector, y esto no lo puede lograr por medio de la utilización de los mismos recursos.
6. La historia policiaca se le debe escapar al lector razonablemente inteligente. Éste y el problema de la honestidad son los dos elementos más desconcertantes de la creación de obras policiacas. [...] Pero no es

necesario, ni siquiera deseable, engañar al devoto verdadero de la ficción policiaca. Un misterio develado a medias es de mayor intriga que uno en el cual el lector está absolutamente perplejo. Haber horadado un poco la niebla contribuye a la autoestima del lector. Lo esencial es que quede un poco de niebla al final para que la disperse el autor.

7. La solución, una vez revelada, debe aparecer como inevitable. Por lo menos la mitad de las historias policíacas publicadas quebrantan esta ley.
8. La historia policiaca no debe tratar de hacer todo al mismo tiempo. Si es una historia de resolución de enigmas, funcionando en un frío clima mental, no puede ser también una historia de aventuras violentas o apasionado romance. [...] El detective no puede ser héroe y amenaza al mismo tiempo; el asesino no puede ser una atormentada víctima de las circunstancias y también un villano sin remisión.
9. La historia policiaca debe castigar al criminal de una manera u otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento las cortes de justicia. Contrariamente a lo que se cree, esto no tiene nada que ver con la moralidad. Es parte de la lógica de la forma. Sin esto, la historia es como un acorde sin resolución en música. Deja un sentimiento de irritación.
10. La historia policiaca debe ser razonablemente honesta con el lector. [...] No es suficiente exponer los hechos. Deben ser expuestos con imparcialidad, y deben pertenecer a ese tipo de hechos a partir de los cuales puede funcionar la deducción. No se deben ocultar al lector las claves más importantes, ni ninguna otra; pero, además, no se las debe distorsionar por medio de falsos énfasis. [...] La teoría básica de toda obra policiaca es que, en algún punto de su desarrollo, un lector de suficiente agudeza podría cerrar el libro y develar la médula del desenlace.⁴¹

Estos puntos más que delimitar a la novela negra limitan, para bien, al novelista que quiere escribir una obra policiaca moderna. Y para terminar este capítulo, los aplicaré a Leonardo Padura y sus *Cuatro estaciones*.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 387-393.

El primer punto es una gran cuestión de estilo que el escritor cubano aprueba sin problemas: la verosimilitud en sus obras no está nunca en duda, ni siquiera cuando cambia detalles deliberadamente (como las fechas o las posiciones como beisbolista del *Conde*).

Nunca se habla de un entrenamiento que Mario Conde tuviera que pasar para obtener su placa de detective, por tanto es de esperarse su mediocridad como tal. Padura respeta el nivel cultural de sus lectores y del *Conde*, él no es tonto aunque tampoco sea un genio; los demás personajes demuestran también ser inteligentes a su manera, unos más y otros menos, tal y como sucede con cualquier persona promedio de la clase media.

La creación de personajes no es un problema para Padura, o al menos no uno que sobresalga. *El Flaco* es un personaje pesado –aunque ya no sea flaco–, al igual, por supuesto, que *Jose*; las mujeres con quienes *El Conde* se relaciona son tal vez un poco sosas, pero su falta de peso se equilibra con los otros amigos de Mario. Caer en un método documental puede ser el único temor que provoque Padura.

El cuarto punto es, sin duda, el más fuerte en *Las cuatro estaciones*. ¿Qué sería de ellas sin la historia que va tejiendo Padura alrededor de Mario Conde? Sus enigmas son pobres, apenas suficientes para sobrevivir, pero el relato de un año en la vida de Conde hace que el lector no deje el vigoroso libro.

El desenlace no causa problemas en estas novelas, pero quizás sea así porque sus enigmas son intrascendentes. Padura niega que sus novelas sean negras, y por esto tal vez tenga razón.

Engañar a su lector no es algo que pueda esperarse de Padura. En ocasiones busca, como en *Máscaras* o en *Paisaje de otoño*, soluciones embrolladas, pero la solución a los enigmas es tan difícil de comprender como el gusto de un cubano por un vaso con ron. Las de Padura son, como ya he dicho, novelas honradas.

Las soluciones a los enigmas en *Las cuatro estaciones* no parecen inevitables, son tan poco llamativas que el lector espera saber qué pasa con *El*

Conde después de que son conocidas; Padura parece preocuparse poco por este punto.

Cuatro libros dan espacio suficiente para que no haya vértigo que hostigue o que impida disfrutarlas, y el talento de Padura le da tiempo a cada detalle aunque a veces deje con ganas de más. Ese es un derecho que él tiene como autor y lo aprovecha. Los asesinos en *Las cuatro estaciones*, sin embargo, sí suelen parecer víctimas,⁴² pero eso parece una elección consciente de Padura.

La decisión de exponer los males sociales como causantes de todo es algo que puede traer discusiones a favor y en contra del estilo de Leonardo Padura; que sus criminales paguen sin que el lector se entere dejan al malo de la historia en un limbo en el que el escritor y las leyes le auguran un castigo, pero que durante el desarrollo de la novela generalmente no sucede. Este es el talón de Aquiles de Padura.

'Razonablemente honesta' es una definición que les queda justa a las novelas de *Las cuatro estaciones*, pues nunca su autor abusa del lector a la hora de presentar sus enigmas. Más bien lo arropa y le da un relato escuálido y conmovedor (como *El Conde* insiste en que una buena novela debe ser) para acompañar a Mario en su año de vida.

El Género Negro es la literatura popular de nuestra época, y como tal tiene muchos lectores y aceptación. Algunos no lo ven con buenos ojos, pero tanto su trascendencia como su evolución son innegables.

A los autores del género, desde el siglo XIX y hasta la actualidad, los distingue el carácter extremadamente convencional y formal de sus tramas, causa principal de su éxito. Desde una perspectiva socialista, Mandel asegura que:

La literatura policiaca se convierte en el opio de las "nuevas" clases medias en el sentido estricto de la fórmula original de Marx: como una droga psicológica que distrae de las insoportables faenas de la vida cotidiana.⁴³

Porque desde siempre la literatura ha sido eso: un medio de entretenimiento artístico, y la literatura policiaca –incluyendo, obviamente, al

⁴² Véase más arriba, pp. 15-6.

⁴³ MANDEL, *op. cit.*, p. 93.

Género Negro— está cumpliendo ese propósito para los lectores desde el siglo XX, ayudándolos a sobrellevar su vida cotidiana al transportarlos a un mundo que en apariencia es igual al suyo, sólo que con una emoción constante y, en lo posible, con un final feliz tras cada aventura.

Y por si fuera poco, no puede soslayarse la opinión de Howard Spencer cuando Philip Marlowe ataca al escritor Roger Wade:

—Hay mucha gente que está de acuerdo con usted. Pero la cuestión es que actualmente sus libros se venden automáticamente y en forma vertiginosa. Son todo un éxito. Y cada editor debe tener un par de ellos debido a la forma en que han subido los costos.⁴⁴

Y esa es palabra de editor.

⁴⁴ Raymond CHANDLER, *op. cit.*, p.129.

3. LOS PULPS Y LA HERENCIA DE *BLACK MASK*

¿Pero qué son los *pulps*? Según Jesús Palacios:

Unas revistuchas impresas en el peor tipo de papel disponible, fabricado con pulpa de madera, de color amarillo y portadas llamativas y vulgares, los *pulps magazines*, cuyo nombre llevaba ya implícito su despreciable origen material.¹

Publicaciones de bajo costo y alto tiraje que deben su nombre al papel de pulpa barato en que se imprimían historias llenas de acción. Hasta el día de hoy existen publicaciones que siguen editándose en este tipo de papel.

Hasta la triunfal aparición de la televisión en todos los hogares norteamericanos, estas revistas de formato manejable y destinadas, la mayoría de las veces, a una lectura sabrosa y rápida con parada final en el cubo de basura, fueron el auténtico imaginario colectivo del pueblo americano.²

Los *pulps* ofrecían un panorama ilimitado de delicias, sencillas y baratas,³ al alcance de cualquiera que supiera leer. Cubrían absolutamente todos los temas y géneros. Series radiofónicas, así como innumerables guiones cinematográficos, encontraron en los estas revistas su más prolífica fuente de inspiración.

Había *pulps* de género bélico, deportivo y de aventuras. Los había del Oeste, de animales salvajes y de aviación. De superhéroes, románticos y judiciales. Estaban los eróticos y cuasi pornográficos *spicy pulps*, y naturalmente los de ciencia ficción, terror, fantasía, suspense y crimen.⁴

Aunque parezca muy obvio, hay que recordar que esta era una época pre-mediática, es decir, el cine todavía era un lujo para los fines de semana, la

¹ PALACIOS, *op. cit.*, p. 17.

² *Ibidem.*

³ “Estas publicaciones estaban dirigidas a las masas que buscaban tramas sencillas, personajes de heroicas hazañas, todo ello contando con un estilo simple y directo. Sólo por 20 centavos o menos se podían obtener ciento cincuenta páginas de relatos en revistas que eran publicadas cada una o dos semanas o mensualmente. A pesar de que los escritores de las revistas «pulp» sólo obtenían un centavo por palabra, aun así podían obtener una cantidad suficiente para vivir”. María José ÁLVAREZ MAURÍN, *Claves para un enigma. La poética del misterio en la narrativa de Dashiell Hammett*, Universidad de León, Salamanca, 1994, pp. 91-92.

⁴ PALACIOS, *op. cit.*, p. 18.

televisión no existía, había muchas familias que no tenían teléfono y la radio reinaba por encima de todo.

De argumentos arquetípicos se desprendieron las historias de efecto inmediato de los *pulps* que se disfrutaban cotidianamente. Se recurrió a autores universales reconocidos y también a nuevos valores.

Reimprimían materiales clásicos de autores ya fallecidos o consagrados, como Poe, Wells, Conan Doyle, London, Wilkie Collins, Ouida, etc, etc. Pero también crearon una legión impresionante de escritores profesionales, auténticos mercenarios de las letras impresas, en el mejor de los sentidos, que podían escribir, y de hecho escribían, cualquier cosa, sobre cualquier tema o género...⁵

Escritas y diseñadas para gigantescos tirajes y dirigidas a un público popular, las historias *pulp* estaban plagadas de sexo, acción, humor y violencia. Al ser concebidas para tener éxito comercial buscaban una catarsis que no necesitara más tiempo o análisis que el transcurso de la casa al trabajo.

Su función era la de entretener y deleitar al lector con momentos de salvaje pasatiempo mental, sintiendo que toma parte de las reyertas, desgajando línea a línea golpes a diestro y siniestro, bebiendo con el protagonista litros de alcohol y siendo acosado por hermosas mujeres.

Basta dar una mirada a las portadas con chicas semidesnudas en peligro, tipos duros y musculosos, mujeres fatales, protagonistas en plena acción, retratados ya sea a mitad de un tiroteo o peleas a puño limpio, en peligros inminentes o acechando desde las sombras, para darnos cuenta de que el arte de las revistas es toda una tipología gráfica de personajes naturalmente *hard-boiled*.

Los diseñadores de las revistas *pulp* introdujeron composiciones inusuales, sombras siniestras, elementos surrealistas, fuertes contrastes entre los distintos planos, y es por ello que el arte de las portadas dejó también profundamente impresa su huella en sus trabajos y conceptos estéticos.

Quien apetezca ver un ejemplo casi de lo que era una editorial *pulp*, puede hacerlo echando un vistazo a esta película, que es una comedia de intriga, *La vida*

⁵ *Ibidem*.

secreta de Walter Mitty (*The secret life of Walter Mitty*, 1947) protagonizada por Danny Kaye, Boris Karloff y Virginia Mayo, dirigida por Norman Z. McLeod.

El *pulp* será de vital trascendencia para comprender la visión de mundo de los escritores de novela negra, que también trabajarían como guionistas en Hollywood. Habrá entonces una estrecha relación entre el cine negro y la literatura, ya que justamente entre estos escritores se encuentran aquellos que darán inicio al célebre *pulp Black Mask*.

Black Mask fue fundado en 1920 por H.L. Mencken y George Jean Nathan. El éxito de este *pulp* especializado en tramas detectivescas fue sorprendente, y llegó a alcanzar una tirada de 250,000 ejemplares mensuales.⁶

Además de volver accesibles a todo público los populares relatos detectivescos, *Black Mask* se volvió una gran influencia. Estos *pulps* expresaban con verosimilitud el mundo en el que estaban inmersos los lectores, que es finalmente el mundo de la novela negra.

La novela negra de detectives en *Black Mask* representa la pobreza distorsionada por la crueldad y rudeza que ella misma genera, hasta el punto de convertir a la tragedia en parodia. Al mismo tiempo presenta la ambivalencia de la moral en la Norteamérica de la postguerra y enfatiza la necesidad de establecer códigos personales de comportamiento en una época en que las instituciones civiles y religiosas no se encontraban ellas mismas en situación de ofrecer un modelo de conducta satisfactorio.⁷

Las historias de *Black Mask* no eran escritas por autores que soñaban con el mundo que intentaban crear. Eran historias existencialistas que surgían luego que los escritores de la revista habían sido marcados por fuertes emociones a lo largo de su vida.

[Joseph] Shaw confiaba y favorecía a aquellos escritores que eran o habían sido hombres de acción; Hammett había sido detective privado en la Agencia Pinkerton; Curry informante de la policía; Whitfield ex-combatiente del cuerpo de aviación de la

⁶ Será a partir del verano de 1926 cuando la revista bajo la dirección de Joseph T. Shaw (conocido popularmente como Captain Shaw o «Cap Shaw»), adquirirá un estilo y una identidad propia, y sus relatos responderán a unas normas y características definidas, establecidas por mutuo acuerdo entre escritores y editor, dando lugar a una manifestación de la fórmula de detectives completamente nueva. ÁLVAREZ MAURÍN, *op. cit.*, p. 93.

⁷ *Ibidem*, p. 95.

primera Guerra Mundial; Gardner infatigable viajero, buscador de tesoros y deportista; y Jorgenson policía motorista en New Jersey.⁸

Al conocer realmente el mundo que describían, estos escritores sabían muy bien que los investigadores de carne y hueso no resolvían sus casos solamente dando un vistazo a una huella de lodo.

Este tipo de detective tenía que trabajar duro para relacionar pistas y hacer deducciones. Tenía que hacer interrogatorios, buscar evidencias, recolectar pruebas e incluso sobornar a uno que otro soplón profesional para resolver sus casos. Eran a fin de cuentas, detectives de papel y tinta, escritos por detectives reales. Pero no solamente los personajes habían evolucionado, las técnicas y los recursos narrativos se innovaban:

Ahora el proceso de investigación deja de constituir el centro de interés en la narración para convertirse en el elemento esencial desde el punto de vista exclusivamente técnico: la investigación establece el hilo conductor del relato y junto con el conflicto humano que se genera a partir de la ejecución de un crimen, ocupa el primer plano del discurso narrativo.⁹

En las páginas de la revista no se hacía una descripción de forma directa de los personajes, sus acciones y comportamiento en momentos clave, irían revelando al lector su verdadera naturaleza durante la trama. No se realizaba un análisis detallado de las situaciones, sino que cada una se definía a sí misma por el propio devenir de los acontecimientos.

La objetividad y distanciamiento del escritor-narrador constituía el principio básico de la técnica narrativa de estos relatos. El lenguaje empleado tenía que ser contemporáneo y desde luego especializado. La jerga del hampa debía de ser reproducida con propiedad y sin artificios. Las grandes ciudades, como Nueva York, Chicago, Miami y Los Ángeles, eran calificadas por la misma *Black Mask* como “un nuevo salvaje Oeste”.

⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁹ *Ibidem*, p. 96.

Muy lejos de ser una tarea fácil, los mejores escritores de *Black Mask* tuvieron que esforzarse en captar la fuerza expresiva del lenguaje coloquial, la densidad de su significado y elegir aquellos vocablos y estructuras sintácticas que emularan lo más aproximadamente posible la fluidez de emisión real, con el fin de aumentar la vertiginosa velocidad narrativa que exigía la temática interna de estos relatos.¹⁰

Black Mask no fue el único *pulp* con una temática criminal y policíaca, debido a su gran popularidad, enseguida salieron al mercado títulos como “Detective Store Magazine”, “Detective Fiction Weekly”, “Private Detective Stories” y su más cercana competidora “Dime Detective Magazine”.

Sin embargo, la herencia de *Black Mask* va más allá de la emoción, el erotismo y la violencia que tomaban literalmente por asalto al lector para fascinarlo. Su legado es una innovación literaria que sería invaluable para el género negro y el imaginario social.

El esquema básico, crimen-investigación-resolución, continuaba siendo el mismo, pero las nociones temáticas y técnicas, las reglas internas de construcción e interrelación de los distintos elementos y unidades, las variaciones conceptuales de las convenciones propias de la fórmula de detectives y el cambio radical en el tratamiento y expresión del signo lingüístico no dejaba lugar a dudas de la revolución que se estaba operando en la producción de los relatos de detectives y de la riqueza diversificadora que la nueva corriente ocasionaría en el futuro.¹¹

Es muy sintomático que algunos escritores de novela negra hayan sido detectives antes que novelistas; el paradigma es, naturalmente, Dashiell Hammett, hombre fundamental para el género cuya vida debe apuntarse.

El autor del célebre *Halcón maltés* trabajó como detective en la agencia Pinkerton y hoy es el autor más emblemático e innovador de los relatos detectivescos. Sus obras a finales de los años veinte refrescaban los elementos de la novela y dieron inicio a una nueva era del género.

Su primer empleo fue como mensajero de una compañía de ferrocarril. Posteriormente ascendió a mozo de carga. Es en esta etapa de su vida cuando comienza a beber, hábito que no dejará excepto en breves periodos de su vida, y que contribuirá a ocasionarle la muerte. Fue precisamente en los hangares del

¹⁰ *Ibidem*, p. 97.

¹¹ *Ibidem*, p. 98.

ferrocarril donde aprendió a jugar a los dados y se aficionó a las apuestas de carreras de caballos y a las peleas de boxeo. En el sórdido ambiente de los barrios bajos y especialmente en las cantinas cercanas del ferrocarril mantuvo aventuras con prostitutas que le provocaron una gonorrea a los 20 años.

En 1915, cuando Hammett contaba con 21 años de edad, es contratado por la Agencia Pinkerton. Este trabajo influirá en su posterior carrera como escritor más que ningún otro aspecto de su vida. La agencia Pinkerton era la más importante del país. Su emblema era un ojo abierto y su lema «We never sleep». El ojo simbolizaba los métodos de los detectives de la Pinkerton, expertos agentes que resolvían los casos gracias a sus poderes de observación y a su conocimiento del comportamiento del criminal. La agencia Pinkerton venía funcionando en los Estados Unidos desde 1850 y su historia está llena de hazañas heroicas y sensacionalistas que por entonces eran conocidas en todo el país. Los agentes de Pinkerton habían perseguido criminales en el Salvaje Oeste, se habían infiltrado en las líneas Confederadas al servicio de Abraham Lincoln, habían capturado malhechores en las junglas de la América Central, vigilaban los combates de boxeo y ayudaban a la policía oficial en su lucha contra el crimen.¹²

Esta vez Hammett se había topado con el trabajo de sus sueños, pero con la idea de participar en los sucesos de la primera Guerra Mundial decide abandonar la agencia para enrolarse en el ejército. Sin embargo, no lo mandaron al frente como él hubiera querido, sino que lo pusieron al volante de una ambulancia en Maryland. Durante la pandemia de la gripe española,¹³ Hammett se contagió y el daño en sus pulmones fue irreversible, además de enterarse de que había heredado tuberculosis. Después de un periodo de convalecencia dejó el hospital y volvió a trabajar para la agencia Pinkerton. Además de los estragos de la guerra y la pandemia, los estadounidenses eran también víctimas de la persecución ideológica debido al temor del gobierno por células socialistas.

A finales de los años cuarenta, el temor del gobierno ante la creciente amenaza comunista hizo que se extremarían las medidas de seguridad, y se puso en marcha una implacable búsqueda y fanática persecución de grupos e individuos considerados subversivos.¹⁴

¹² *Ibidem*, p. 279.

¹³ Que entre 1918 y 1919 cobró la vida de entre 50 y 100 millones de personas en todo el mundo y en Estados Unidos tuvo de 500,000 a 675,000 víctimas.

¹⁴ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 306.

Por su apoyo a dirigentes comunistas, Hammett fue encarcelado por veintidós semanas. Su salud y sus finanzas iban cuesta abajo:

Al abandonar la cárcel, su salud había empeorado notablemente. Se encontraba cansado, deprimido y sin fuerzas para continuar viviendo. Durante su permanencia en la cárcel, el Comité para las Actividades Antinorteamericanas se había encargado de desprestigiar su obra, retirando sus libros de muchas de las librerías, paralizando las emisiones de radio de series relacionadas con sus personajes e incluso retirando de cartel las versiones cinematográficas de sus obras. Críticos y periodistas que en otra época le había elogiado, ahora se lanzaban despiadadamente contra el escritor. En junio de este mismo año, 1953, las obras de Hammett corrieron la misma suerte que las de otros escritores contemporáneos, cuando el Departamento de Estado ordenó la retirada de los libros subversivos de las bibliotecas nacionales o la quema de los mismos.¹⁵

El fisco descubrió que no había pagado impuestos, por lo que todos sus derechos de autor fueron retenidos por el Departamento Fiscal. Gracias a unos amigos que le rentaron una casa a precio simbólico, Hammett pasó sus últimos días escribiendo *Tulip*, libro con el que quería demostrar que no era autor de un solo género. Sin embargo no pudo terminarlo, ya que después de un ataque al corazón y de que le encontraron cáncer en el pulmón, Samuel Dashiell Hammett murió el 10 de enero de 1961.

Hammett es el eslabón entre la literatura *pulp* y el género negro. Su obra *El halcón maltés* tendrá ya muchas de las características del género y será tomado como paradigma de este nuevo mundo de héroes solitarios, amparados en un código de honor aunque todo se derrumbe a su alrededor.

¹⁵ *Ibidem.*

4. LA LITERATURA POLICÍACA EN CUBA

Cuba no quedó excluida de los embrujos de la novela policial. El género con más éxito a escala mundial tuvo su auge en la Isla durante las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado.

Aunque existen casos literarios de indiscutible valor, en el realismo socialista concurren mayormente obras de limitada calidad estética, las cuales fueron el producto de las ineludibles exigencias didácticas y políticas. Sería precisamente bajo esta estrella y estas circunstancias que se engendró la novela policíaca cubana.

Únicamente el Período Especial¹ pudo frenar la avalancha de novelas de mala calidad y gigantescos tirajes. Justamente durante estas dos décadas se implantaron los cánones literarios y sociales que regirían la “estética”, o, como algunos críticos han dado por llamarla, la “estática”² de la novela policíaca cubana.

El caso de la literatura cubana no era, para nada, un fenómeno aislado, puesto que la nueva literatura policial ya se escribía en castellano: aparecieron como motores de acción concursos del género y novelas pioneras en España, México y Argentina, por citar algunos casos. Pero el punto de partida en Cuba fue la convocatoria del concurso Aniversario de la Revolución³ y la publicación de *Enigma para un domingo*, de Ignacio Cárdenas Acuña.⁴

¹ Crisis económica que sobrevino en Cuba desde comienzos de la década de los años noventa, tras la pérdida de más del 80% de sus fuentes de comercio exterior y los subsidios – el Campo Socialista y la Unión Soviética– y la agudización intencional de los embargos financiero, económico y comercial que desde 1960 le impone Estados Unidos a la Isla. Comenzó en 1991 tras la desintegración de la Unión Soviética. Se definió en principio por severas restricciones en hidrocarburos e industria de gasolina, diesel y otros combustibles derivados que hasta entonces Cuba obtenía a precio preferencial de sus relaciones económicas con los soviéticos. Este período transformó la sociedad cubana y su economía, lo que llevó a que Cuba hiciera urgentes reformas en la agricultura, produjo una mayor disminución en el uso de automóviles, y obligó reacondicionamientos en la industria, la salud y el racionamiento.

² Para mayores referencias véase *Estética y estática de la novela policial cubana* de Lorenzo LUNAR CARDEDÓ en *La Gangsterera* nº 15, marzo 2003, en: <http://gangsterera.free.fr/Numeros%20atrasados.htm>

³ Aunque consciente de sus diferencias, escojo convencionalmente bajo la denominación de ‘Revolución a la Revolución cubana’, a reserva de que en su momento haga especificaciones sobre esta acepción, conservo además la mayúscula para respetar la integridad de los textos consultados a lo largo de este trabajo.

⁴ Ignacio Cárdenas Acuña (1924), ingresó en 1945 a las filas del Partido Socialista Popular, y un año después matriculó en la Escuela de Artes y Oficios; terminó su carrera universitaria de Ingeniería eléctrica en 1966.

Aficionados y profesionales incursionaron muchas veces con más entusiasmo que talento en aquella literatura policíaca cubana. Sin embargo, no fue la escasa capacidad de algunos de los autores lo que generó una estética denigrante para el género, sino el exacerbado compromiso de ideologizar la literatura. Si bien la novela policíaca es realista por naturaleza, durante el apogeo del realismo socialista cubano la novela policial revolucionaria surgió como “una necesidad en la lucha ideológica”.⁵

Entre las dificultades que comportó la creación de una literatura policial cubana, se encontraba la ausencia de una verdadera tradición nacional dentro de esta literatura y sobre todo los requerimientos impuestos por la Revolución.⁶

Cabe destacar aquí que en la radio cubana prerrevolucionaria hubo antecedentes del género, como las aventuras de Chang Li Po.⁷ Sin embargo,

Durante un encuentro de autores policíacos en Filadelfia decidió no regresar a Cuba; actualmente reside y trabaja en Miami.

⁵ En realidad, el “realismo socialista” cubano fue breve. Autores como Manuel Cofiño, Hugo China y otros pocos fueron pasajeros. Más que un “arte socialista” canónico, la guía fueron siempre las “Palabras a los intelectuales” de Castro. Fueron ‘el catecismo estético’ de la revolución cubana. Cofiño llegó a ser uno de los escritores cubanos más leídos y traducido a otros idiomas. Los más significativos personajes de este creador son femeninos. Su novela *La última mujer y el próximo combate* ganó el premio Casa de las Américas en 1971 y fue traducida posteriormente a más de 25 idiomas. En el Concurso UNEAC 1975 obtuvo mención por su novela *Cuando la sangre se parece al fuego*. Ha publicado entre otros *Borrasca* (poemas), 1962. *Un informe adventicio* (cuento), 1969. *Tiempo de cambio* (cuentos), 1969. *Los besos duermen en la piedra* (cuento), 1971. Fue dirigente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y vicepresidente de la Sección de Literatura de esa organización. El Estado cubano le otorgó varias condecoraciones, y en el año 1987, al morir el escritor, una de las bibliotecas del municipio de Arroyo Naranjo recibió su nombre. Hugo China ha sido profesor de economía y filosofía marxista, subdirector de la escuela «Marx-Engels-Lenin», subdirector de fuerza de trabajo del MINTRAB, periodista de la agencia informativa *Prensa Latina* y director de la revista *Cuba Internacional*. Colaboraciones suyas han aparecido en *Teoría y Práctica*, *El Caimán Barbudo*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión*. Parte de su obra ha sido publicada en antologías cubanas, latinoamericanas y en países del otrora campo socialista. En 1969 obtuvo el premio David de cuentos por su libro *Escambray '60*, y en 1972 el «Luis Felipe Rodríguez» de la UNEAC por *Contra bandidos*. Ha sido jurado del Premio Casa de las Américas. En la obra de ambos teóricos del realismo socialista, la caracterización tipológica de los personajes sigue el método realista y un sobrio manejo de los recursos de la novela para remarcar a sus protagonistas como héroes positivos que resumen en su trayectoria vital el compromiso del individuo con el proceso revolucionario cubano.

⁶ La propaganda ideológica ha hecho estragos en buena parte de la literatura policial cubana. Su expresión más frecuente es la lección ideológica y el juicio político que no se desprenden armónicamente de la obra, que no trascienden en sutil sugerencia de la lectura, sino que el autor impone gratuita y explícitamente al texto narrativo. Sus manifestaciones son muchas: van desde la conversión del complejo enfrentamiento al delito en una maniquea lucha entre buenos y malos, hasta la pintura del enemigo contrarrevolucionario como un ejército de estúpidos incapaces, pasando por el molesto didactismo que se resuelve en largas explicaciones de actitudes, personas, antecedentes y sucesos, más propios del artículo y de las crónicas que de la narrativa. Esther GARCÍA, “Con Onelio”, en *Taller Literario*, No. 14, junio de 1967, Santiago de Cuba, p. 7.

⁷ Chan Li Po era un detective creado por Félix B. Cagnet (1892-1976). Estaba basado, sin duda, en otro detective chino: Charlie Chan, creado por el escritor estadounidense Earl Derr Biggers (1884-1933),

estas referencias a la temática policíaca a pesar de su popularidad no conllevaban una verdadera tradición en la materia.

Ante la necesidad de una literatura policial diferente, no es insólito que la primera reacción de los autores fuera de un rechazo consciente de la policíaca clásica para buscar una nueva perspectiva. Desgraciadamente, ubicarse tan drásticamente en el otro extremo dio como resultado una pobre emulación.

Surgen entonces cambios importantes en la novela policíaca, como los tipos de delitos, los motivos, el diseño de los personajes, etcétera. El apego a la estructura de la novela-problema implicaba una limitación considerable en la apropiación de la realidad abordada, además de que el partidismo alejaba a la literatura de su natural lenguaje a favor de una forzada e inconvincente propaganda ideológica.

Resulta oportuno recordar las palabras de Onelio Jorge Cardoso sobre el panfleto:

No es literatura, no cumple la función de la literatura, la destruye y se destruye asimismo, puesto que no comunica la verdad que quiere decir. El lema debe sacarse del hombre, no decirlo la literatura. De Patria o Muerte como lema se puede escribir un cuento, con tal de que no se diga Patria o Muerte, Venceremos dentro del cuento, sino que como consecuencia de su lectura, el lector se diga en su corazón Patria o Muerte, Venceremos.⁸

No es de extrañar entonces que el premio nacional de literatura policial intentara mantener en sus bases,⁹ en las disertaciones de su jurado y en su idea

primeramente en un serial del semanario *The Saturday Evening Post* y posteriormente llevado a la literatura en la novela *The House Without a Key* a fines de 1925 y otra saga de aventuras, que le siguieron después. Sus aventuras, difundidas entre 1933 y 1937, fusionaban al Mr. Chan de las series estadounidenses y al Sherlock Holmes de la literatura inglesa. Tal era la popularidad de sus aventuras radiales que inclusive algunos cines ponían a esa hora la emisora en voz alta y encendían las luces como intermedio entre películas, para que los espectadores no dejaran de asistir a las salas de cine y tampoco dejaran de oír los episodios de Li Po.

⁸ GARCÍA, *op. cit.*, p. 2. Respeto el uso de las mayúsculas originalmente empleado por el autor.

⁹ El Ministerio del Interior publicó en 1972 una serie de 'reglas' para la escritura de literatura policial, con lo que se constituyeron las pautas de la "literatura policial revolucionaria"; dichos preceptos indicaban las obligaciones de un texto policíaco cubano:

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.

pro revolucionaria de la literatura, el canon a seguir por el género en el país. El jurado era conformado en un principio por oficiales del Ministerio del Interior y gradualmente se fueron insertando escritores ganadores del mismo premio.

La literatura quedaba sujeta entonces a su función didáctica y moralizadora, la ficción tendría que respetar los límites establecidos por reglas con carácter de decreto.¹⁰

Los ganadores del concurso oficial se volvieron, casi instantáneamente, flamantes protagonistas de las letras nacionales, y sus obras llegaron tanto a bibliotecas populares como domésticas. Cualquier obra que aspirara a ganar el concurso debía cubrir el requisito indispensable de destacar la lucha del Ministerio del Interior en su duelo sin tregua contra delincuentes y enemigos de la Revolución.

En su texto *Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria (1975-1976) Crítica sin retroceso*, José M. Fernández Pequeño¹¹ resume muy sintéticamente los rasgos de la novela policial cubana:

1. Mantiene los rasgos esenciales que han permitido al género alcanzar su enorme popularidad, pero en ella el delito y su castigo no son simples resortes para echar a

-
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.

¹⁰ A fuerza de repetirse los ingredientes, las recetas eran muy poco variables; por lo general incluían, además de títulos sugerentes, desarrollos totalmente tipificados. Según LUNAR, son los siguientes:

1. Cadáver que aparece.
2. Inicio de la investigación y presentación de los investigadores.
3. Imprescindible participación de las organizaciones de masas para descifrar el primer enigma.
4. Solución del primer enigma: el asesinato tiene un trasfondo político ideológico. El homicida entra ilegalmente al país y tiene algún vínculo con la CIA o alguna organización contrarrevolucionaria del exilio. Generalmente la víctima también.
5. La historia se desvía hacia la típica novela de espionaje.
6. Solución del segundo enigma: se descubre el asesino, los vínculos entre la víctima y el homicida, el móvil del asesinato y se destruye la red enemiga que tiene como objetivo sabotear un punto clave de la economía o atentar contra la vida de algún dirigente de la Revolución.
7. Final aleccionador donde el triunfo del bien sobre el mal se traduce en el carácter invencible de la Revolución.

¹¹ José M. FERNÁNDEZ PEQUEÑO, *Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria (1975-1976) Crítica sin retroceso*, UNEAC, La Habana, 1994. pp. 13-23.

andar una trama ingeniosa, sino términos muy concretos del combate a muerte entre la Revolución Cubana y sus enemigos, por lo que adquiere un acusado sentido clasista. Esto le otorga grandes posibilidades desde el punto de vista ideológico y un importante papel en defensa de la justicia y la legalidad revolucionarias.

2. Hace aparecer un héroe radicalmente distinto al individualista detective de la novela policial burguesa. Este es un investigador normal, siempre miembro de los órganos represivos revolucionarios, cuyo trabajo tiene un imprescindible carácter de equipo y está apoyado por un fuerte instrumental técnico.
3. En este sentido la realización colectiva que caracteriza a la investigación encuentra su concreción más elevada en el apoyo de todo el pueblo, fundamentalmente a través de las organizaciones de masas.
4. Busca en la realidad revolucionaria los recursos que permitan abordar literariamente el enfrentamiento a la delincuencia en las circunstancias de nuestro país, con lo cual –por una parte– introduce elementos nuevos en la práctica del género y –por la otra– gana un notable valor didáctico como reflejo de una zona capital de la realidad revolucionaria.

No es nada nuevo que en la novela policíaca existe una identificación gratificante y que el lector se siente reconocido en varios niveles, ya sea con el protagonista, con el ambiente y la situación, e incluso con el propio autor. Surge una especie de interacción, en que, a través de la lectura, se vuelve partícipe del juego, ya que tiene la oportunidad de descubrir al asesino (y aquí juega la partida directamente con el escritor), o bien se deja llevar hasta la sorpresa final, haciéndose un reflejo pasivo del protagonista.

No es de extrañarse, por tanto, que un género tan exitoso fuera visto como tierra fértil para el plantío ideológico. Era urgente dejar algo en claro, si alguien era malo, si alguno quebrantaba las leyes, no podía ser culpa del flamante sistema político que reivindicaba al nuevo hombre cubano.

El delito privado pertenece a la sociedad de la propiedad privada. Por el contrario el delito en la sociedad socialista es un delito contra todo el pueblo: es por esencia antisocial. Y en este renglón el criminal aislado no puede existir sin la ayuda de una organización ilegal, que generalmente cuenta con la ayuda del extranjero.¹²

¹² Leonardo ACOSTA, *Encuentro de escritores policíacos Cuba 86*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1986. (Ejemplar mecanografiado) “El Policial los medios masivos ayer y hoy” p. 16.

Alfonso Reyes comentaba que si en otras formas literarias una muerte puede hacer llorar, en el policial una muerte es bienvenida, porque da mayor relieve al problema. Ahora bien, en la policíaca cubana, la muerte es un blanco móvil ideológico que se vuelve el problema mismo.

5. *NO ES TIEMPO DE CEREMONIAS Y EL PROTAGONISTA COLECTIVO*

Dentro de esta nueva camada de novelas tan forzosamente diferentes, tiene un lugar especial *No es tiempo de ceremonias*,¹ Premio Aniversario de la Revolución en 1974, de Rodolfo Pérez Valero, ya que además de ganar el concurso, hizo una de las aportaciones más extravagantes a la novela policíaca cubana: el protagonista colectivo.

En los años setenta del siglo XX en Cuba se promovió la “literatura de creación colectiva” que no sólo irrumpió en el teatro, sino en la novela y hasta en la poesía. Fue una época en la que se habló de la necesidad del creador colectivo. Siguen el camino trazado Silvio Rodríguez, en la canción, varios grupos de teatro (*Cubana de acero y Teatrova* entre otros) elaborando dramaturgia, que obedecían al nuevo canon cultural revolucionario. La literatura no fue la excepción, baste citar aquí a Luis Rogelio Rodríguez Noguera, que en colaboración con Guillermo Rodríguez Rivera escribieron la novela *El cuarto círculo* (1976), con la que obtuvieron el primer premio en el Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución del Ministerio del Interior.

En la contraportada de la primera edición, José Martínez Matos apunta: “En *No es tiempo de ceremonias* se hace patente la lucha de clases, y no aparece el héroe que, con un golpe genial, soluciona el enigma de un extraño crimen, como es frecuente en este género. Estos elementos y la participación activa del pueblo le confieren a la obra cierto aire de tragedia, aunque la catarsis no se produzca en ella a la manera antigua, pues el equilibrio se logra no a nivel de toda la nación, sino en una zona específica de la sociedad en la cual el enemigo ha logrado golpear con ayuda foránea”.

En contraparte de detectives y agentes geniales, los autores cubanos han creado investigadores esforzadamente simples, cuya función se realiza por lo general a través del grupo.

Más que personajes, son símbolos tendientes a subrayar el sentido colectivo cubano para hacer frente a los enemigos de la Revolución, en contraste

¹ Rodolfo PÉREZ VALERO, *No es tiempo de ceremonias*, Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1974.

con el individualismo del género policial clásico, que resuelve sus casos gracias a la intervención de un individuo único.

Pero lejos de hacer una contribución original que enriqueciera el género, surgió entonces el principal cliché y sinónimo de alineamiento ideológico. La 'realidad' tenía necesariamente que pintarse con los colores de la Revolución y lo que hizo Valero en su novela fue crear un dúo de investigadores que resolvían los casos apoyándose en personajes populares.

El autor ni remotamente deja que sus lectores valoren a los actores por sus acciones dentro de la trama y se deshace en cumplidos a lo largo de toda la obra.² Y es que dichos investigadores son felices cuando tienen trabajo continuo, sin importar que no puedan contar con un día de descanso entre investigación e investigación, dando un claro ejemplo de la abnegación del trabajo revolucionario:

Últimamente, Sabadí y Hernández habían sido designados para investigar algunos casos, y de esta unión había resultado un dúo formidable: uno era el complemento del otro. Ya el trabajo de conjunto de ambos había dado frutos realmente positivos, y Sarría tenía conocimiento de esto. Interiormente se alegraba de tener tan excelentes auxiliares. Esa mañana cuando al llegar al viejo edificio de Empedrado y Avenida de Bélgica, sus superiores le habían informado que se ocuparía del caso, su satisfacción había sido por partida doble. Una por tener tan pronto entre sus manos un trabajo "en vivo". Y dos, por permitírsele disponer de tan eficientes colaboradores.³

A partir de esta historia, la receta se volvió un lugar común del cual se desprendería una fórmula fácilmente identificable. El protagonista colectivo era un híbrido formado por miembros del Comité de Defensa de la Revolución y la

² Al respecto FERNÁNDEZ PEQUEÑO, *op. cit.*, p. 18, señala: "El investigador tipo de la novela policial revolucionaria es al guien lineal, sin profundidades, tercamente parejo. Suele llegarnos descrito de manera directa por el narrador quien además de no confiar en la capacidad del lector para armar su figura a lo largo de la novela, le endilga en ocasiones elogios tales que harían enrojecer al más indiferente de los hombres. En el orden práctico, el tratamiento convencional del investigador como un personaje plano, a penas silueteado, significa –por una parte– el abandono de una vía importante para reflejar literariamente, en toda su humanidad y dramatismo, el complejo enfrentamiento clasista que se aborda –y por el otro– el peligro latente de que el mundo narrativo de los delincuentes, con su complicada gama de motivos y deformaciones enseñe una mayor fuerza caracterológica que el de los revolucionarios. Nadie pone en duda la firmeza moral, las cualidades y la verdad que asisten a los investigadores revolucionarios, más su plasmación literaria no puede quedar confinada a una generalización homogeneizante sin perjuicio de reducirlos a esquemas, cuando en realidad ellos son soldados de la Revolución y un grupo de soldados es un grupo de hombres, de individualidades, con un objetivo común, pero con distintos pasados, diferentes temperamentos y características personales propias".

³ PÉREZ VALERO, *op. cit.*, p. 27.

participación de algún personaje del “pueblo” (ancianas simpáticas de muy buen oído, obreros incorruptibles, maestros ejemplares, etcétera). Había desde luego en la premiada novela, personajes modelo que representaban la deleznable burguesía y caricaturizaban sus injustas aspiraciones sociales:

A la izquierda de su hijo, sentada en una incómoda butaca de dragones con cabeza de león, Consuelo Rodríguez, viuda de Molina, contestaba las preguntas del teniente. Su ropa era gris. Su pelo era gris. Y su rostro, incoloro se conjugaba tan bien con sus pobres y falsamente aristocráticos medios de expresión, que completaban la imagen de un largo vestido gris olvidado en el asiento. Sólo un detalle pintoresco le daba vida a la opaca figura: su dentadura mostraba la ausencia de un incisivo; y al hablar, la anciana le confería un extraño ceceo a las palabras, además de una que otra salpicadura.⁴

Y es que personajes tan antipáticos resultaban retrógrados y desde luego racistas. Como ejemplo sirve esta respuesta de la viuda Molina, quien ante la pregunta de los investigadores que buscaban información sobre el nombre una criada que había trabajado con ella, la anciana contestaba:

—Blanco. Lo recuerdo bien; porque no hay nada más diferente al color de su piel —comentó la vieja, intentando fabricar un chiste que abortó ante la indiferencia con que fue recibido.⁵

Por el contrario, el nuevo protagonista colectivo es un héroe que ha superado su condición social gracias al espíritu revolucionario, como se puede notar en el discurso de la señorita Blanco, que otrora fuera una sencilla criada y que ahora se ha vuelto una maestra, que critica la anterior etapa de su vida y a sus antiguos patrones:

—Bueno, si usted llama ‘de confianza’ a que la consideren a una como una gallina alquilada para que le críe un pollito. De todas maneras esa “confianza” se fue perdiendo a partir del triunfo de la Revolución. El cambio social comenzó a operarse también en nosotros. Me refiero a los empleados; a los “criados”, que era como se nos llamaba, algo peyorativamente; y ellos se dieron cuenta. Cada día desconfiaban más de la mayoría de los sirvientes, e inclusive los fueron despidiendo poco a poco. A mí me

⁴ *Ibidem* pp. 82-83.

⁵ *Ibidem*. p. 84.

tocó el turno cuando se llevaron a la niña; pero sé que de todas formas me tenían en la mirilla, y si esa no hubiera sido la causa, otra hubiera sido.⁶

El personaje colectivo se vuelve una hidra ideológica (parecida a la imagen del bosque de ojos *Alice in wonderland*) una cabeza apunta a otra y todas forman un inusitado recurso a favor de la investigación policíaca que tuvo la suerte de desarrollarse en la Isla, ya que son pocas las ciudades que cuentan con un nutrido grupo de personas tan buenas y tan cooperadoras. La señorita Blanco, después de agotar su memoria en busca de datos que auxiliarán a la pesquisa, recomienda a los investigadores que acudan con Andrés, otro antiguo empleado de la casa, que desde antes de la Revolución era todo un revolucionario:

—Pero si ustedes se interesan por esos datos, creo que Andrés se los puede suministrar fácilmente y con exactitud. Entre sus preocupaciones personales estaba el interesarse por nosotros cuando estábamos enfermos o teníamos problemas. Él decía que nosotros mismos teníamos que ayudarnos a nosotros mismos. Esas ideas de él nunca preocuparon a los Molina hasta que vino la Revolución. Entonces comenzaron a temer todo lo que oliera a unidad, a organización entre sus empleados. Yo creo que fue una de las principales causas de su despido.⁷

Uno de los rasgos más importantes de este personaje colectivo es que ideológicamente se encuentra igualmente concentrado en una maestra de escuela, en un miembro del Comité, en los propios investigadores o incluso en sus hijos. Cuando uno de ellos (no importa cual, pues son buenos policías y no buscan la efímera gloria personal) interroga a un sospechoso y éste se defiende diciendo que él solamente tenía catorce años y no recuerda lo que pasó:

Mi hija tiene catorce años y es militante de la Unión de Jóvenes Comunistas. Ella puede hablarle sobre la actual correlación de fuerzas en el mundo; sobre los problemas de los países subdesarrollados y el neocolonialismo; y acerca de la lucha de los pueblos en vías de liberación. ¿Me puede usted decir, con la visión de sus catorce años, cómo eran las relaciones de su padre con los Molina?⁸

⁶ *Ibidem.* p. 89.

⁷ *Ibidem.* p. 90.

⁸ *Ibidem.* p. 107.

Lejos de descansar los elementos de la novela únicamente en el protagonista colectivo, la novela policíaca revolucionaria también tiene que resolver el conflicto gracias a las bondades de su ideología.

En la historia de Valero, el factor que hace que todos los nudos se desaten es precisamente el socialismo y su redentora función en el hombre. Aquí no hay pistas olvidadas, palabras delatorias, ni acertijos intelectuales. Por un lado, el asesino confía ciegamente en la cobardía de su hermano implicado por él en el crimen y cuya calculadora inteligencia no contaba con la honestidad del recién rehabilitado gracias a la Revolución y con una época en que el fanatismo religioso y sus ceremonias han quedado atrás.

—Me costaba trabajo admitir la idea del asesinato por el asesinato. Tenía que haber otra razón. Ya de por sí un asesinato es un grave delito contra el pueblo, y este criminal, que se perfilaba como alguien inteligente y práctico, no arriesgaría su vida por cumplir un sacrificio religioso. ¡Qué va! Otro tenía que ser su objetivo. Por eso deseché la idea —sonrió el teniente y añadió—: Es que esta época no es tiempo de ceremonias...⁹

En esta época en las universidades hubo lo que se llamo oficialmente “proceso de fortalecimiento y radicalización de la conciencia revolucionaria”, por el cual fueron expulsados muchos que confesaron ser religiosos, o tener correspondencia con familiares en el extranjero o ser sospechosos de homosexualismo. Muchos estudiantes fueron removidos de sus plazas por causa de sus creencias religiosas. Religión=crimen era el subtexto. Actualmente, por conveniencias políticas, ha cambiado ese enfoque, y hasta se explota turísticamente.

Se entiende entonces el porqué la obra gana un premio policial que tiene como única razón de ser la ideología revolucionaria cubana y cuyas características son más un panfleto ideológico que elementos de una novela policíaca.

De cuantos elementos novedosos trajo aparejado el surgimiento de la literatura policial revolucionaria, pocos son tan capitales como la presencia popular en el descubrimiento y castigo del delincuente. Rasgo esencial de la realidad revolucionaria, no podía menos que

⁹ *Ibidem.* p. 169.

convertirse en parte estructural de la modalidad policial cubana y se le encuentra desde las primeras obras publicadas en su personificación más típica: el cederista.

El colaborador popular ha sufrido en los predios de la novela policial revolucionaria un proceso de esquematización semejante, aunque más rígido, que el descrito para el caso de investigadores. 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 arrojaría una admirable procesión mimética.¹⁰

Tal ha sido el impacto de *No es tiempo de ceremonias* de Pérez Valero¹¹ en el imaginario colectivo cubano, que un artículo publicado por María Argelia Vizcaíno¹² habla del uso cada vez más frecuente de título de la conocida novela como refrán o dicho sentencioso.

El título ha sido empleado por algunos periodistas cubanos como una expresión hecha, para insinuar que se trata de otra época. La frase, normalmente insertada al final de toda clase de discursos, trata de dar contundencia retórica a temas que van desde artículos sobre fumigación casera hasta inicios de curso escolar. Lo mismo se aprovecha para decir “no es para tanto”, “ya ese tiempo se acabó”, o “la cosa se ha puesto más dura que antes”, “no se merecía tanto”, que para manifestar “en esta época no estamos para tal cosa” o “no es el momento de hacer tal cosa”: todas esas las sustituyen por “No es tiempo de ceremonias”.

Mucho nos habla de la difusión de la obra, que su título forme parte de conversaciones cotidianas como una frase hecha. *No es tiempo de ceremonias* se popularizó a tal grado que, dos años después de su publicación, fue adaptada a la televisión (dirigida por el Severino Puentes¹³), y a los cinco años la reeditaron.

Cuando se le ha preguntado al autor sobre el famoso título, contesta: “Mi novela trata del hallazgo de dos estatuillas de Teotihuacán, un sitio azteca en México, y los investigadores llegan a preguntarse si un crimen que se cometió pudo haber sido una ceremonia indígena que, por algún raro motivo, alguien

¹⁰ ACOSTA, *op. cit.*, p. 11. Se conoce como cederistas a quienes pertenecen al Comité de Defensa de la Revolución (CDR) por sus siglas.

¹¹ Rodolfo Pérez Valero fue homenajeado en julio del 2007, por ser el único autor que ha ganado en cuatro oportunidades el Primer Premio de Cuento de la Semana Negra de Gijón 1990, 1993, 1996 y 2006.

¹² En *Estampas de Cuba*, que se encuentra en: www.mariaargeliavizcaino.com.

¹³ Actor, escritor, profesor de arte dramático. Es una figura de la televisión cubana, que también trabajó en el teatro y es un reconocido guionista y director.

hubiera realizado. Después, se descubre que no tiene nada que ver con eso, y uno de los investigadores dice la frase que le da título a la novela”.

El protagonista colectivo tenía que enfrentarse al personaje por antonomasia de la novela policíaca universal, el héroe individual. Pero de acuerdo a las apreciaciones de la novela cubana dicho protagonista tenía graves extravíos ideológicos en su contenido.

Si el protagonista de la historia se había vuelto colectivo, en justa equidad el criminal de las historias se volvió también colectivo, aunque eso sí, jamás anónimo. La novela policíaca cubana se escribía en blanco y negro sin dar cabida a la gama de grises que conforman cualquier sociedad. Era más que un reflejo, el espejismo que descartaba el lado sombrío del ser humano, atribuyendo el mal a los detractores de la Revolución.

Por lo general, el criminal colectivo era un muestrario de especímenes detractores de la Revolución, que trataban de sabotear desde una campaña de alfabetización campesina hasta conspiraciones más complejas en complicidad con familiares “gusanos”¹⁴ en Estados Unidos.

En aras de la ideología revolucionaria, los teóricos sentenciaron que en la realidad cubana no era justificable la existencia de un detective privado u otro prototipo de protagonista individual.

La oposición oficial a la figura del “detective privado” se debe también a que el Estado “revolucionario” se arroga el privilegio y exclusividad de la gestión policíaca. Además de por lo ideológico, por el factor económico y legal: en Cuba están prohibidas las actividades profesionales independientes, y más aún la policial o detectivesca, que es privilegio exclusivo del Estado socialista. Y que está prohibida incluso a niveles no lucrativos.

Debía existir según los lineamientos de los teóricos-ideólogos, una inquebrantable coherencia entre la “realidad” y la ficción literaria de la novela policíaca. Emerge entonces el pueblo, como un inédito actor en la reyerta contra

¹⁴ Término con el que se designa ofensivamente en Cuba a quienes huyen de la Isla para establecerse en el extranjero.

todo tipo de malhechores. Según el crítico Armando Cristóbal Pérez,¹⁵ el pueblo auxilia a la policía sin ninguna ambigüedad, lo cual es un inapreciable aporte para el “sinflictivismo”,¹⁶ ya que afirma su propia clase en el mando estatal.

Algunas de las novelas policíacas mejor logradas en Cuba en ese momento fueron las que consiguieron evitar la fórmula del protagonista colectivo y que se desarrollaban:

- a) En Cuba antes del triunfo revolucionario.
- b) Fuera de Cuba asumiendo como universo, casi siempre de forma satírica, la sociedad estadounidense.
- c) Fuera de Cuba y después del triunfo de la Revolución, con un héroe que lucha solo frente a la contrarrevolución amparada por la CIA y/o contra la CIA misma (novela de espionaje).¹⁷

El protagonista colectivo resultaba totalmente inverosímil e idealizado. Las buenas conciencias de los ciudadanos eran un motor de acción constante para lograr el triunfo de la justicia siempre a través del Comité de Defensa de la Revolución.

Contrario a la fórmula aceptada durante este período, el necesario héroe solitario forzosamente era el pueblo, porque provenía y vivía en él. Su manera de pensar, su forma de actuar, de hablar y, en resumidas cuentas, de vivir, era la esencia del pueblo, misma que durante los anteriores años ochenta fue categóricamente descartada.

Una y otra vez, el enemigo ambicionaba infructuosamente sabotear el progreso del proceso revolucionario. Con estos paradigmas, era inevitable la decadencia del género, pues ya en el último lustro de los ochenta, el número de autores y novelas policíacas se había reducido drásticamente.

¹⁵ Nacido en La Habana en 1938, es licenciado en Ciencias Políticas en la Universidad de La Habana (1972). Doctor en Ciencias Políticas (2001) y miembro fundador y vicepresidente de la junta directiva de la Sociedad Cubana de Investigaciones Filosóficas.

¹⁶ Sinflictivismo es, más que una licencia poética, un sarcasmo. Fue una palabra que se acuñó en Cuba para referirse a esa falta de conflicto que predominaba en la narrativa cubana del Quinquenio gris. Sobre el “Quinquenio gris” se ha escrito mucho, pero la mayor parte de los que han opinado sobre él, y en número abrumador sus víctimas, coinciden en decir que este concepto es un doble eufemismo, por que ni fue “quinquenio” (lleva casi 50 años) ni tampoco “gris” (sino negro).

¹⁷ LUNAR, *op. cit.*

6. NAUFRAGIOS

Además de batallar contra la depresión editorial de la década de los años noventa del siglo pasado, un nuevo Período Especial¹ sumaba a la crisis del género la escasez de papel en editoriales y escritorios. En medio de estos conflictos muchos escritores abandonaron el género y muchos otros la Isla. La realidad superaba la ficción y las lacras que habían intentado ser mantenidas a raya se abalanzaron con nueva fuerza: prostitución, desempleo y corrupción eran parte del nuevo escenario.

La novela policíaca cubana no tenía entonces otra opción que el auxilio del tiempo. Durante veinte años no se dieron las condiciones para gestar un héroe creíble. El crepúsculo de la literatura policíaca cubana duraría hasta la década pasada, en los que se empezaban a gestar las condiciones políticas para que los escritores pudieran retratar realidades más objetivas y preparar de esa manera el terreno del resurgimiento. Durante los pasados años setenta y ochenta, la novela policíaca cubana era dictada por cánones ideológicos que en parte justificaban su estigma como un género literario de paupérrima calidad. De quince años a la fecha, la perspectiva ha cambiado, se explotan las posibilidades de un género que ha evolucionado y la aceptación de sus viejos preceptos o su desobediencia renueva la escritura.

He aquí una selección de autores contemporáneos y las obras que fraguan la nueva literatura policíaca cubana:

¹ La caída del régimen comunista en el Este europeo y la desintegración de la Unión Soviética, principales aliados económicos (y abastecedores de papel) de Cuba, provocó en la Isla una aguda crisis editorial. Entre otras medidas, el Gobierno cubano aplicó una fuerte restricción en el consumo de energéticos, la reducción de las tiradas de periódicos, de su tamaño y páginas, así como la desaparición de otras publicaciones a causa de la escasez de papel. El Período Especial causó otros trastornos a los medios de comunicación cubanos. La falta de material obligó a cerrar varias revistas especializadas y a reducir drásticamente el tiraje, la periodicidad y el número de páginas de las que sobrevivieron. El diario nacional *Granma* a menudo tenía ediciones de solamente un par de hojas. Por ello, naturalmente, también se vio afectada la literatura. Las tiradas de libros fueron riosamente reducidas y varias editoriales inclusive desaparecieron. Las anuales ferias del libro se convirtieron en la única oportunidad que podían tener los cubanos para adquirir libros, aunque eso sí, a precios muy altos, con poca variedad de títulos y, principalmente, con una excesiva politización de la oferta.

AUTOR	OBRA
María del Carmen Muzio	<i>La cuarta versión el personaje del agente Nelson</i>
Pablo Bergues	<i>Propietario del alba</i>
Amir Valle Ojeda	<i>Las puertas de la noche</i> , Premio de novela por la Distel Verlag de Alemania. <i>Si Cristo te desnuda</i> , Premio Oriente de novela en el año 2000.
José Lamadrid	<i>Cerezo rosa</i>
Joaquín G. Santana	<i>Good bye Philadelphia</i>
Eduardo del Llano y Luis Felipe Calvo	<i>Virus</i>

Durante muchos años, la editorial Capitán San Luis era la encargada de publicar los premios del concurso “Aniversario de la Revolución”. Es notable que esta editorial ‘oficial’ del género nunca haya publicado, hasta la fecha, autores tan relevantes como Leonardo Padura y Nelson Román.

El caso de la novela policíaca cubana debe analizarse con especial cuidado, pues no puede ceñirse a las ediciones nacionales, ya que la producción literaria de la Isla descansa en gran medida en publicaciones en el extranjero.² El policíaco ha sido un género estigmatizado desde sus orígenes. La idea de que se trata incluso de un subgénero literario no encontró en el desarrollo de la novela cubana (desde el triunfo de la Revolución y hasta mediados de los ochenta) casi ningún caso que desmintiera esa postura.

La historia ha cambiado. El menosprecio en el que cayó la novela policíaca cubana debido a la politización y esquematización del género ha desaparecido gradualmente. La novela negra se vuelve un escenario ideal para la crítica social. El escritor puede apuntar el cañón de su pluma a las problemáticas de la Isla haciendo que su desacuerdo social se transforme en el escenario o el móvil del crimen.

Al ser uno de los géneros costumbristas por excelencia, la novela negra actual incluye la voz de los condenados a la marginalidad, que encuentra en estas

² *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura es una serie que ha sido traducida a dieciséis idiomas y se publican con gran éxito en España, Portugal, Francia, Italia y Alemania. Amir Valle ha sido traducido al alemán y publicado por Distel Verlag en Berlín y José Latour en Estados Unidos, Francia y Japón.

obras una forma de subversión y expresión. Parte de la gran aceptación que tiene la novela negra descansa en su ecléctica combinación de recursos. Además del estilo del autor, se da un espacio ejemplar para ofrecer una mordaz mirada de la sociedad.

Las obras actuales ofrecen quitar a Cuba las creaciones literarias de arquetipos frívolos y comerciales, en las que se exalta el exotismo y la imagen paradisíaca de una sociedad en eterna juerga. El talento de los escritores actuales, encabezados por Leonardo Padura, ha dado una vital revaloración a la novela negra cubana. La isla caribeña de los folletos turísticos desaparece para dar paso a una isla negra, en la que un mundo marginal, turbulento e irreverente cobra vida.

Estamos ante la reinención de la literatura policíaca en Cuba; editoriales de Europa y América distribuyen el trabajo de los escritores cubanos contemporáneos que se dan a la tarea de rescatar una literatura que naufragó en las aguas de la ideología.

7. EL PECADO ORIGINAL Y LOS REVOLUCIONARIOS

En su carta dirigida a Carlos Quijano, Ernesto Guevara plantea “como un argumento en la lucha ideológica contra el socialismo, la afirmación de que este sistema social o el período de construcción del socialismo al que estamos nosotros abocados, se caracteriza por la abolición del individuo en aras del Estado”.¹

Enarbola la vanguardia cubana como el agente catalizador de la Revolución, y en ella al individuo como el factor fundamental “En la actitud de nuestros combatientes se vislumbra al hombre del futuro”.² Considera a la masa un ente multifacético que realiza con entusiasmo y disciplina las tareas de cualquier índole encomendadas por su gobierno y que se interrelaciona con los dirigentes.

De ahí la importancia de que los dirigentes “encaucen” la “proletarización del pensamiento” para que el ejemplar humano enajenado evite que la ley del valor modele su camino y su destino. Según Guevara, el individuo, en su dicotomía de ser único y miembro de la sociedad, es un producto no acabado que precisa terminar con las taras de la conciencia individual para entrar en un proceso consciente de “autoeducación”.

Es entonces la educación, y por ende la cultura, vista como un motor de acción que precisa “reeducar” al pueblo con doctrinas filosóficas y políticas que no se encuentren solamente en libros de especialidad, plagados de metalenguaje, sino que permeen las artes hasta llegar a la médula de la vida cotidiana cubana. Se debía pues prender la radio y escucharlo en noticias y programas de esparcimiento, leerlo en el diario y en las novelas, bailarlo, actuarlo y, desde luego, verlo plasmado en los muros del país. Es decir, el arte al servicio de la Revolución, como algo tangible y cotidiano.

¹ “El socialismo y el hombre en Cuba”, texto dirigido a Carlos Quijano, publicado en: *Marcha*, Montevideo, 12 de marzo de 1965, tomado de: *Ernesto Che Guevara, Escritos y discursos*, tomo 8, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1977, pp. 1-13.

² *Ibidem*, p. 1.

La educación debería prender en las masas y la nueva actitud preconizada tender a convertirse en hábito; la masa debería hacerla suya y presionar a quienes no se habían educado todavía. Los dirigentes debían de ser también colectivos, las vanguardias tendrían que tener su vista puesta en el futuro y en su recompensa, pero ésta no se vislumbraba como algo individual; el premio sería la nueva sociedad, la sociedad del hombre comunista.

El grupo de vanguardia según esta visión de mundo es ideológicamente más avanzado que la masa, porque mientras en los primeros se produce un cambio cualitativo que le permite ir al sacrificio en su función de avanzada, los segundos sólo ven a medias y deben ser sometidos a estímulos y presiones de cierta intensidad. Guevara plantea que para reeducar exitosamente al pueblo cubano eran necesarios una serie de mecanismos: las instituciones revolucionarias.

En la imagen que vislumbraba de las multitudes marchando hacia el futuro, encajaba el concepto de institucionalización como el de un conjunto armónico de aparatos bien aceitados que permitían dicha marcha, con una especie de “selección natural” de los destinados a caminar en la vanguardia y que debían premiar, o castigar, a los que cumplieran, o atentarán, contra la sociedad en construcción.

En su carta y sus discursos, trata de asentar la necesidad de “guías” para lograr una plataforma de direcciones ideológicas que incluyen desde luego el arte y la literatura. Ve a las instituciones como mecanismos necesarios para el triunfo ideológico de la Revolución. Las multitudes son, pues, una maquinaria que trabaja en conjunto y que permite la selección natural de los “destinados” a caminar en la vanguardia y apretar las tuercas de este aparato social. Los “elegidos” están predestinados a premiar o a castigar a los elementos de esta maquinaria, hasta que se llegue a “la consciencia del ser social” y a su realización como criatura humana a través de la cultura y el arte.

El arte entonces debe ser social y por tanto la literatura debe ser un espejo que devuelva una imagen reconocible y fácilmente aceptada. Las obras se

vuelven entonces colecciones de espejos superpuestos que en lugar de ser un reflejo parecieran copiar infinitamente una estampilla panfletaria.

Los nuevos cubanos debían de verse retratados en sus obras y comprender su magnitud humana a través del objeto creado, del trabajo realizado. Tenemos entonces un arte de espejismos, obras 'matrioshkeras' que intentan completar más que una recreación espiritual nuevos hábitos comunistas. Decía Guevara que el arte estaba enfermo si permitía que los individuos reaccionarán ante las ideas estéticas como un ser único cuya aspiración era permanecer immaculado.

El pasatiempo vulgar (arte sin adoctrinamiento socialista) constituía una cómoda válvula a la inquietud humana; se impone la idea de hacer del arte un arma de adoctrinamiento. El argentino critica el realismo socialista, porque según su percepción, el concepto de fuga se escondió tras la palabra libertad y se calificó como un reflejo del idealismo burgués de la conciencia.

Pero el arte realista del siglo XIX, también es de clase, más puramente capitalista, quizás, que este arte decadente del siglo XX, donde se transparenta la angustia del hombre enajenado. El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver maloliente en arte, su decadencia de hoy. Pero, ¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? No se puede oponer al realismo socialista «la libertad», porque ésta no existe todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva; pero no se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primer mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano³ de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy.⁴

³ Pierre-Joseph Proudhon, filósofo político y revolucionario francés, ha sido llamado “padre del socialismo francés”, “padre del anarquismo” y “gran filósofo y tribuno de la plebe europea”.

Desarrolló ampliamente su concepción del federalismo integral, que pretende no sólo descentralizar el poder político y hacer que el Estado central se disgregue en las comunas o municipios, sino también, y ante todo, descentralizar el poder económico y poner la tierra y los instrumentos de producción en manos de la comunidad local de los trabajadores. Este concepto del federalismo es quizá el que mejor resume esa totalidad móvil que es el pensamiento de Proudhon. Tuvo múltiples discrepancias con Marx en una carta enviada el 15 de mayo de 1846 escribe: “Después de haber demolido todos los dogmas a priori, no caigamos, a nuestra vez, en la contradicción de vuestro compatriota Lutero; no pensemos también nosotros en adoctrinar al pueblo; mantengamos una buena y leal polémica. Demos al mundo el ejemplo de una sabia y previsoramente tolerancia, pero, dado que estamos a la cabeza del movimiento, no nos transformemos en jefes de una nueva intolerancia, no nos situemos como apóstoles de una nueva religión, aunque ésta sea la religión de la lógica”.

Para muchos marxistas, Proudhon es un ideólogo de la pequeña burguesía, y particularmente de las clases artesanas y campesinas. Los proudhonianos responden a esto recordando los orígenes de Proudhon como trabajador manual. Algunos autores prefieren definir al proudhonismo como “un socialismo para artesanos”; otros han hablado de “un socialismo para campesinos”. Los proudhonianos alegan entonces que tales

Guevara acusa en su carta que el pecado original en el arte radicaba en que sus intelectuales y artistas no eran auténticamente revolucionarios.

Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las posibilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se puerque y puerque a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni «becarios» que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo.⁵

En la marcha de Cuba veía una gradación en la que a la cabeza de la inmensa columna marcha Fidel, después los mejores cuadros del Partido e inmediatamente el pueblo en su sólido armazón de individualidades que caminan hacia un fin común.

Quien abre el camino es el grupo de vanguardia, los mejores entre los buenos, el Partido.⁶

Quedaba claro en su carta que las nuevas guías tenían que ser necesariamente incuestionables y que la abolición del individuo con todas sus cualidades, incluyendo el arte, desde luego tendría un papel fundamental en la nueva vida cubana.

definiciones sólo pueden aceptarse si se tiene en cuenta que, en el momento en que Proudhon pensaba y escribía, la mayoría de los trabajadores asalariados eran artesanos y agricultores más que obreros industriales.

⁴ “El socialismo y el hombre en Cuba”, p. 9.

⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁶ *Ibidem*, p. 12.

8. INTELLECTUALES RESTRINGIDOS Y ARTISTAS CON ‘SUERTE’

Durante sus discursos en junio de 1961 en La Habana,¹ Fidel Castro abordó algunos problemas relacionados con la cultura y el trabajo creador. Exponía que la revolución económica y social tenía que producir inevitablemente también una revolución cultural en el país.

Los artistas habían expresado su preocupación ante la posibilidad de que la Revolución ahogara sus condiciones de trabajo y que se mermara la libertad para la creación artística. Cuba era visitada por escritores, sobre todo escritores políticos que abordaron esta cuestión más de una vez.

Un ejemplo de ello son las reflexiones de Jean Paul Sartre acerca de la Revolución cubana que fueron recopiladas por Lisandro Otero en el libro *Conversaciones en la Laguna*.²

Castro minimiza de entrada la problemática, al relegarla a un segundo plano ante la preponderancia de la Revolución.

La gran preocupación que todos nosotros debemos tener es la Revolución en sí misma. ¿O es que nosotros creemos que hemos ganado ya todas las batallas revolucionarias? ¿Es que nosotros creemos que la Revolución no tiene peligros? ¿Cuál debe ser hoy la primera preocupación de todo ciudadano? ¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la

¹ *Palabras a los Intelectuales*. Discursos de Fidel Castro efectuados los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, en la Ciudad de La Habana, en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional. pp. 1-32.

² En febrero de 1960 Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir visitaron Cuba invitados por el gobierno de Castro y fueron seducidos por las utopías revolucionarias de la Isla. La prensa y la televisión dieron un intenso seguimiento a los intelectuales franceses que eran acompañados en su recorrido por el mismo comandante. Sartre simpatizaba con la lucha de Argelia por lograr su independencia frente a la fortaleza colonial de Francia. Cuba era una especie de experimento *in vitro* que tenía la vital función de dar un esperanzador ejemplo de triunfo contra el imperialismo. La simpatía ideológica de Sartre por el socialismo cubano fue decayendo gradualmente. En 1961 hizo un entusiasta análisis de la Revolución cubana en una serie de reportajes publicados como *Huracán sobre el azúcar* y una década después su desilusión con el “Caso Padilla” (*vid infra* p. 110, nota 216) hizo que dejara de hablar de socialismo y empleara el término castrismo. Sartre y Beauvoir retiraron públicamente su apoyo a Fidel Castro cuando en abril de 1971 figuraron entre los firmantes de la célebre carta abierta donde un nutrido grupo de intelectuales de izquierda expresan su inquietud por el encarcelamiento de Heberto Padilla. Como foro de expresión a sus inquietudes intelectuales usan su revista *Les Temps Modernes*, fundada en 1945 junto con Merleau-Ponty, para escribir sobre los desencantos e idilios de las revoluciones socialistas.

La emblemática pareja de Beauvoir y Sartre no quiso regresar a la Isla, sabían que las cosas marchaban mal y querían mantener vivo el recuerdo de la luna de miel de la Revolución cubana.

Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación de todos no ha de ser la Revolución misma?³

Aunque se tenía un acuerdo común sobre la libertad formal del arte, la cuestión se volvió más sutil y se convirtió verdaderamente en el punto esencial de la discusión cuando se trató la libertad de contenido. Según su discurso, la Revolución defiende la libertad y no puede ser por esencia enemiga del espíritu creador, aquellos que recelen es porque no son revolucionarios auténticos:

¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Sólo puede preocuparse verdaderamente por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. Puede preocuparse por este problema quien tenga desconfianza acerca de su propio arte; quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad para crear. Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución, puede plantearse este problema; es decir, el si la duda cabe para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios. Yo considero que no; que el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sienten tampoco revolucionarios.⁴

El verdadero revolucionario cubano debería poner a la Revolución aun por encima de su propio espíritu creador. Podía haber, por supuesto, artistas que no tuvieran ante la vida una actitud revolucionaria y es precisamente para ese grupo para quienes la Revolución podía constituir un problema.

Los artistas debían de tener más que una finalidad estética, una finalidad revolucionaria, debían de centrar sus objetivos hacia el cambio de la realidad y la redención del hombre a través del socialismo. Según Castro, la Revolución debe tener la aspiración de que marchen junto a ella todos los artistas e intelectuales revolucionarios. Pero lejos de simples aspiraciones, aclara que los derechos de la Revolución están por encima de cualquier otro derecho.

Esto significa que 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 y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto

³ *Palabras a los Intelectuales*. p. 5.

⁴ *Ibidem*, p. 6.

la Revolución significa los intereses de la Nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho.⁵

Según su discurso, la Revolución no pretende asfixiar el arte o la cultura, su propósito es que se desarrollen para que lleguen a ser un real patrimonio del pueblo. La visión de Fidel sobre el arte era la de contar con creadores que produzcan para el pueblo y no artistas que vivan pensando en la posteridad.⁶

Queda claro que para guiar a la cultura y sus exponentes, la Revolución no iba a dejar al libre albedrío o a la suerte esa tarea, independientemente de las razones de libertad que puedan argumentar los artistas, tendrían un órgano que oriente el espíritu creador.

La existencia de una autoridad en el orden cultural no significa que haya una razón para preocuparse del abuso de esa autoridad, porque ¿quién es el que quiere o el que desea que esa autoridad cultural no exista? Por el mismo camino podría aspirar a que no existiera la Milicia, que no existiera la Policía, que no existiera el Poder del Estado y que incluso no existiera el Estado, y si a alguien le preocupa tanto que no exista la menor autoridad estatal, entonces, que no se preocupe, que tenga paciencia, que ya llegará el día en que el Estado tampoco exista. (APLAUSOS)⁷

La doctrina revolucionaria es consciente de que las manifestaciones de tipo intelectual o artístico tienen una enorme importancia en cuanto a la educación del pueblo y su formación ideológica, por lo que no está dispuesta a dejar este rubro sin vigilancia. Ante cualquier cuestionamiento, Castro emplea en su discurso la ironía para ridiculizar las demandas de los intelectuales, al tiempo que esboza una amenaza.⁸

⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁶ “Nosotros no estamos haciendo una Revolución para las generaciones venideras, nosotros estamos haciendo una Revolución con esta generación y por esta generación, independientemente de que los beneficios de esta obra beneficien a las generaciones venideras y se convierta en un acontecimiento histórico. Nosotros no estamos haciendo una Revolución para la posteridad; esta Revolución pasará a la posteridad porque es una Revolución para ahora y para los hombres y las mujeres de ahora”. *Ibidem*, p. 13.

⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁸ “Todos han sido muy «eruditos». Aquí han hablado los heridos, expresando su sentida queja contra lo que consideraron como ataques injustos. Afortunadamente no han pasado los cadáveres, sino los heridos”. *Ibidem*, p. 18.

Según su perspectiva, los dirigentes de la Revolución buscan, más que la censura, que los artistas pongan su máximo esfuerzo en favor del pueblo, por lo que su esfuerzo debía centrarse en la obra revolucionaria. Pero ante el derecho de la libertad de expresión, el Partido se reservaba el drástico derecho de apreciar las obras artísticas bajo su visión revolucionaria del mundo.

¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. 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 que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar. Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal revolucionario. Ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que quiera expresar.⁹

El discurso da por concluido el tema de la libertad temática, para centrarse en los éxitos alcanzados por la Revolución en materia cultural: la reconstrucción de la Orquesta Sinfónica, en la que 50 de sus miembros son milicianos, la creación del Instituto del Cine, el proyecto de Isla de Pinos, de construir una aldea en medio de los pinares para premiar y homenajear a los escritores y artistas. También destaca la cercana creación de la Academia de Artes en las residencias incautadas por el partido.¹⁰

Cuestiona también la capacidad de los artistas, apelando a su buena suerte al pertenecer a una clase privilegiada.

Y el que se crea artista tiene que pensar que por ahí se pueden haber quedado sin ser artistas muchos mejores que él. Si no admitimos esto, estaremos fuera de la realidad. Nosotros somos privilegiados entre otras cosas porque no nacimos hijos del carretero.¹¹

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ “Por cierto, Cuba va a poder contar con la más hermosa Academia de Artes de todo el mundo. ¿Por qué? Porque esa Academia va situada en uno de los repartos residenciales más hermosos del mundo, donde vivía la burguesía más lujosa de Cuba: en el mejor reparto de la burguesía más ostentosa y más lujosa y más inculta, dicho sea de paso, porque si en ninguna de esas casas faltaba un bar, sus habitantes no se preocupaban, salvo excepciones, de los problemas culturales. Vivían de una manera increíblemente lujosa y vale la pena darse una vuelta por allí para que vean cómo vivía esa gente; pero lo que no sabían es qué extraordinaria Academia de Arte estaban construyendo y eso es lo que quedará de lo que hicieron, porque los alumnos van a vivir en las casas que eran residencias de millonarios”. *Ibidem*, p. 27.

¹¹ *Ibidem*, p. 26.

Para Castro, no importa si una obra queda, si dicha obra se encuentra en función de la Revolución:

Mas la Revolución no pide sacrificios de genios creadores; al contrario, la Revolución dice: pongan ese espíritu creador al servicio de esta obra, sin temor de que su obra salga trunca. Pero si algún día usted piensa que su obra pueda salir trunca, diga: bien vale la pena que mi obra personal quede trunca para hacer una obra como esta que tenemos delante.¹²

Concluye su discurso previniendo a sus oyentes de temerle a jueces autoritarios, ni a verdugos de la cultura imaginarios, sino a las generaciones futuras que podrán reclamar con justa razón que esta generación de escritores y artistas han tenido el privilegio de ser testigos presenciales de esta Revolución, cuando una revolución es un acontecimiento tan importante en la historia humana que bien vale la pena vivir una Revolución aunque sea sólo para ser testigo de ella. Es decir, lejos de recelar de la libertad y las nuevas leyes aplicables al arte, los artistas deben de saber que son afortunados de haber vivido en la época de la Revolución, en lugar de cuestionar a ésta.¹³

Tenemos entonces dos discursos medulares para regir la “nueva cultura cubana” y es precisamente este el momento histórico en el que la novela policíaca en la Isla tuvo que ceñirse a una receta repetitiva e incuestionable, una época en la que el pecado original era no haber nacido revolucionario y en la que los artistas debían deponer cualquier rasgo de individualidad ante la gran suerte de haber coincidido con los tiempos de la Revolución.

¹² *Ibidem*, p. 29.

¹³ “Nosotros hablábamos de que éramos privilegiados. ¡Ah!, porque habíamos aprendido a leer y a escribir en una escuela, a ir a un instituto, a ir a una universidad, o por lo menos a adquirir los rudimentos de instrucción suficiente para poder hacer algo, y ¿no podemos llamarnos privilegiados por estar viviendo en medio de una Revolución? ¿Es que acaso no nos de dicábamos con extraordinario interés a leer acerca de las revoluciones? Y ¿quién no leyó con verdadera sed las historias de la Revolución Francesa o las historias de la Revolución Rusa? ¿Quién no soñó alguna vez en haber sido testigo presencial de aquellas revoluciones?”. *Ibidem*, p. 30.

9. MARIO CONDE, LA REDENCIÓN DE LA ÉTICA Y LA HABANA NEGRA

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.

JORGE LUIS BORGES

Como mencioné arriba, en la obra de Leonardo Padura hay una nueva propuesta para el género policial cubano, y después de establecer las bases del género negro, los *pulps* y la herencia de *Black Mask* y hablar de la literatura policíaca en Cuba y la situación político-social en que ésta se ha desarrollado, llegó el turno del protagonista de este trabajo: Mario Conde y su peculiar código ético.

Las ficciones policíacas de Padura son el marco ideal para descifrar la Cuba contemporánea y especialmente a la generación de Leonardo. La investigación de los delitos sigue siendo el punto central de las novelas de la tetralogía, y el frustrado Mario Conde, más con inspiración y talento que con disciplina, resuelve sus casos al tiempo que desnuda para nosotros la sociedad cubana.

Una de las innovaciones más importantes del género negro es el manejo de la ciudad moderna como el escenario más apropiado para la acción de las novelas. La ciudad se vuelve un personaje malévolo, tan detestable y traicionero como cualquier policía o funcionario corrupto.¹ En la tetralogía, la aparentemente pulcra y brillante Habana, apenas puede cubrir los casos llenos de inmundicia.

Entre los temas principales surge la disparidad que existe entre las clases sociales. Mario Conde es un personaje perteneciente a la clase media. En el transcurso del relato, describe la corrupción y descomposición que se encuentran en el mundo de los ricos.

¹ Un gran futuro le estaba destinado (a mediados del siglo XIX) a la literatura que se atenía a los ladrones inquietantes y a menazadores de la vida urbana. También dicha literatura tenía que haberse las con la masa. Pero procedía de otra manera que las fisiologías, poco le importaba determinar los tipos; más bien seguía las funciones propias de la masa en la gran ciudad. Cfr. Walter BENJAMÍN, *Detective y régimen de la sospecha en Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 54-64.

Necesita ser un héroe que no pertenece a la clase burguesa para resaltar en la mayoría de sus investigaciones a los adinerados y poderosos como una de las fuentes principales de podredumbre. Éstos obtienen su riqueza por medios ilegales, o al menos se percibe el tinte del lucro mal habido y el mundo de las influencias.

En la Habana negra de Padura, hay que luchar contra la corrupción de una ciudad en la que se encuentran enmascarados, como ciudadanos honorables o intachables políticos, muchos de los demonios a vencer.

Mario Conde, con sus ojeras siempre detrás de los lentes oscuros, se siente continuamente parte de una relación especial con la ciudad. La obra de Padura se significa por la crudeza de las descripciones, lo cual es muy importante debido a que este género necesita el lugar y el tiempo donde la vida moderna pueda ser examinada.

La ciudad pone en contacto personajes desarraigados de todos los tipos. La urbe nos muestra el progreso de la humanidad con todos sus defectos, y, por tanto, el escritor de la novela negra utiliza la metrópoli como el lugar para explorar las raíces psicológicas y sociológicas del crimen.

Padura retrata la unión de pobladores aparentemente respetables con grupos criminales en su versión de La Habana negra. Ambos son compañeros naturales, solamente identificables por el lado de la ley en el que trabajan.

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 alguna batalla casi devastadora, y sintió que algo se resentía en su memoria más afectiva.²

Mario está tratando de huir y al mismo tiempo de rescatar a otros de un mundo lleno de confusión y de locura. Un mundo que ya no se encuentra gobernado por la razón y que, además, se encuentra viciado por el dinero, el poder, la crueldad y la perversidad.

Explora pista tras pista y en sus indagaciones visita igualmente lugares elegantes que sitios paupérrimos. Utiliza la ciudad y sus alrededores como

² PADURA, *Pasado perfecto*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 18.

escenarios ideales para explorar las raíces del mal y del crimen desde un punto de vista social y psicológico.

La Habana tiene ahora su propia historia y un cronista poco usual con una forma única de contarla. La mentira se vuelve parte de la vida cotidiana de una ciudad, que dista mucho de ser el paraíso caribeño que nos vende un folleto turístico. A pesar de su visión pesimista y a veces hasta nihilista de la vida, el teniente Mario Conde tiene un código ético y de justicia propio. El Conde ocupa el lugar de un héroe solitario, que debe continuar su quijotesca empresa, pero a la vez no puede tener un control total (o casi total) de sus sentimientos.³

Mario es un individuo sencillo a quien es imposible tentar con dinero, combina cualidades ordinarias y extraordinarias que personifican la dualidad de la naturaleza humana. Es una persona común y corriente que al exponerse a la difícil realidad se vuelve duro. Es un símbolo que trata de restaurar el orden y sacrifica su vida personal en una búsqueda de la verdad que constantemente lo enfrenta a un camino lleno de pruebas, tentaciones y riesgos.

La propia interpretación que el teniente da a su ambiente refleja el descontento de la gente de La Habana. Sus confrontaciones con la violencia y la hostilidad lo fuerzan a desarrollar un código de conducta que le permita sobrevivir:

Si dejo esto así van a terminar cogiéndome el culo, y yo soy un hombre, qué cojones, también pensó y pensó que iba a perder esa bronca, que el negro Afón, con aquellos bíceps de pesista iba a desarmarlo a piñazos, y que no tenía sentido, además de ser robado, terminar con los labios partidos y los ojos hinchados ante el tribunal disciplinario, pero en aquella selva las leyes estaban claramente escritas en el lomo de los tigres, y la primera de todas advertía que los hombres son hombres, mañana, tarde y noche, y la segunda rezaba: «Primero muerto que desprestigiao».⁴

Construye un sistema ético basado en su propio conocimiento del mundo y no acepta como buena ninguna idea de conducta simplemente porque sea

³ La novela policíaca de Padura brota como una respuesta a la literatura policíaca “oficial” del Estado cubano: su antihéroe se opone a las figuras apolíneas de muchos premios del concurso del ministerio del interior y a series de televisión como *Móvil 8* y *Sector 40*.

⁴ PADURA, *Máscaras*, Tusquets, Barcelona, 2001, p. 129.

popular, ni tampoco busca imponer sus propias normas de acción a nadie más.⁵ Restablece o recrea el orden al tratar de encontrar un tipo de justicia superior a aquella de la policía u otras autoridades las cuales se encuentran llenas de corrupción. El caso de su padre metafórico, el Mayor Rangel, quien es inculpado por defender a policías corruptos (sin ser consciente de lo que hacía), y los sentimientos que despierta este tipo de injusticias es un ejemplo.

La imagen fabricada del Mayor, solitario, mirando el atardecer en el patio de su casa, calzado con chancletas, mientras fumaba un largo habano y decidía cuál era el mejor modo de invertir su ocio obligado, conmovió otra vez la sensibilidad del Conde. Después de tanto trabajo, aquel hombre no merecía terminar así.⁶

El Conde crítica la voracidad por el dinero, el caos social y la corrupción que va encontrando durante sus investigaciones. Se da cuenta de que la delincuencia es inacabable y el crimen organizado aumenta al mismo tiempo que la corrupción policíaca.

Ve el crimen como un síntoma, dentro de un panorama desolador, el cual permite a la novela negra abordar un gran número de problemas que existen en las sociedades occidentales contemporáneas. No es fácil restaurar el orden, como sí lo era en la novela detectivesca tradicional, donde el crimen es una anomalía y la culpabilidad se le puede adjudicar a un personaje que es también 'malo'.

Dice que no sabe cómo fue que lo hizo. A veces esas cosas pasan, y más con dos marihuanasos [sic] de esos entre pecho y espalda...Ahora está llorando. Le costó trabajo, pero está llorando. Me da lástima ese muchacho, hizo toda la confesión sin mirarnos. Me pidió pararse al lado de la ventana y habló todo el tiempo mirando para la calle. No es fácil lo que le espera.⁷

⁵ En su ensayo "El sencillo arte de asesinar", Raymond Chandler de hecho conceptualizó el cambio, ubicado en sus inicios en la obra de Hammet. Fue un rompimiento abrupto con la nobleza del relato policíaco clásico, especialmente en lo que se refiere al crimen basado en motivos psicológicos individuales como la avaricia y la venganza. La corrupción social, sobre todo entre los ricos, se desplaza ahora hacia el centro de la trama, junto con la brutalidad, un reflejo tanto del cambio en los valores burgueses, provocado por la primera Guerra Mundial, como por el impacto del hampa organizada. Cfr. Ernst MANDEL, *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, UNAM, México, 1986.

⁶ PADURA, *Paisaje de otoño*, Tusquets, México, 1998, p. 31.

⁷ PADURA, *Vientos de Cuaresma*, Tusquets, Barcelona, 2001. p. 210-211.

El teniente cree que la gente sería buena si la sociedad lo hubiera permitido. Mario aprende a partir de su propia experiencia y observación que las pistas no se explican por sí mismas tan fácilmente; el detective advierte que tiene que investigar sin descanso, haciendo preguntas, buscando evidencias, encontrando y recolectando el material necesario para resolver el caso. Según Mandel, en este cambio de actitud en la investigación policial:

El cínico inflexible y sentimental seguirá las huellas de estos criminales por medio de preguntas obstinadas y cambios constantes de un lugar a otro, y no por medio de un esmerado análisis de las pistas y un razonamiento analítico. La relevancia de este proceso de seguir las huellas es en sí misma una pista rumbo al cambio en los valores burgueses reflejado en la “revolución” de la literatura policíaca clásica.⁸

La crítica ha comentado la naturaleza solitaria del detective de la narrativa negra, y Mario Conde no es una excepción. Es una especie de caballero andante, que lejos de tener un código de honor que le indique que debe permanecer solo, se encuentra con la dura realidad de ser un cornudo y de enamorarse de mujeres que no lo necesitan.

Es un convencido de que no puede vivir en pareja y defiende su independencia e individualidad a trago limpio. Se trata de autoconvencer de que su forma de vida peligrosa es poco atractiva para la mayoría de las personas y especialmente para las mujeres.

Básicamente trabaja solo. Aunque lo haga para una institución del Estado, es un investigador solitario aunque a veces pida ayuda a sus colegas especialistas. Manolo es lo más cercano que Mario tiene a un compañero. Como superior, a él le delega las cuestiones de papelería y las funciones de chofer, pero el sargento tiene una gran sagacidad para los interrogatorios y, como el policía promesa que es, en más de una ocasión le salva el curso de las investigaciones.

Conde presta especial cuidado en su investigación a las condiciones sociales que Leonardo Padura quiere enfatizar, haciendo de su personaje un guía que transporta al lector a escenarios que por lo general éste no frecuentaría, yendo siempre en contra del relato policial clásico:

⁸ MANDEL, *op. cit.*

Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa, a partir de esta forma, construida sobre la figura del investigador como razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas...⁹

Duro pero sensible con las mujeres, Mario Conde tiene una habilidad especial para la ironía y las respuestas rápidas. Es un hombre sarcástico en la superficie pero más profundamente sentimental.

—Sí, bestia, me voy echando. Me voy a morir solo como un perro callejero. Pero acuérdate de una cosa: yo a ti te quiero con cojones. Tú eres mi hermano y eres mi socio y eres flaco y mi hermano —dijo y, tras abandonar el vaso sobre la mesa de noche, abrazó la sudada cabeza del amigo y le dio un beso mojado sobre el pelo, mientras las manos macizas del Flaco se apretaban contra los brazos que lo estrechaban, cuando el beso se convirtió en un sollozo ronco y enfermizo.

—Coño, mi hermano, pero no llores. Nadie se merece que tú llores. Despinga a Fabricio, mántala a ella, olvídate de Jorrín, pero no llores, porque si no yo también voy a llorar, tú.

—Pues llora, cabrón, que yo no puedo parar.¹⁰

El Conde es un personaje ambiguo que encuentra la corrupción incluso debajo de aquello que parece limpio y bueno en la sociedad que lo rodea. Trata de ser racional dentro de un universo irracional gobernado por el azar y de actuar éticamente en un mundo en que la ética parece opcional.

En los diez años que Mario Conde llevaba en la policía, había memorizado algunas lecciones básicas que le garantizaban la supervivencia: la primera de todas era el concepto de la fidelidad. Solamente conservando el espíritu de grupo, protegiendo a los otros miembros de la tribu policíaca a la que él mismo pertenecía, podía garantizar que los demás le dieran similar protección y que su fuerza tuviera un valor real. Aun cuando nunca se sintió un verdadero policía, y prefería andar sin pistola y sin uniforme y odiaba hasta la idea de tener que aplicar la violencia, mientras soñaba que pronto dejaría todo aquello y emprendería una vida normal.¹¹

Se mantiene por encima de la corrupción al seguir siendo un miembro de la clase trabajadora, alejado de la deshonestidad que produce el dinero, el cual

⁹ Ricardo P IGLIA, *Sobre el género policial*. Encuesta de Jorge La fforgue y Jorge B. Rivera, en la revista *Crisis*, No. 30, enero de 1976. p.23.

¹⁰ PADURA, *Vientos de Cuaresma*, p. 196.

¹¹ PADURA, *Paisaje de otoño*, p. 35.

solamente le interesa si siente que se lo ha ganado. En *Las cuatro estaciones* existe la constante de lo que Piglia denomina realidad materialista:

Pero al mismo tiempo hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista. Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en estos relatos. Quiero decir, basta con pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley.¹²

No importa qué tan simple pueda parecer el crimen que se está investigando, éste puede ser la punta de un iceberg en el que se encuentran sumergidos contrabandistas, asesinos, políticos corruptos, etcétera.

El teniente investigador también tiene el papel de psicoanalista. De la misma manera en que el analista indaga en la vida de su paciente para encontrar la causa del conflicto, Conde indaga en la historia personal de sus investigados para resolver el crimen que está investigando.

Mario se interesa en su trabajo, no lo desprecia aunque tampoco es su ideal, y lo hace porque lo necesita para vivir y en cierta forma sólo le interesa su supervivencia. Es un soltero de mediana edad en una profesión solitaria sobreviviente de su propia vida:

Candito tenía razón: el cinismo se había convertido en el anticuerpo que le permitía seguir con vida, y también Andrés había descubierto sus dobleces: la ironía, el alcohol, la tristeza y ciertas dosis de escepticismo funcionaban como una coraza mientras el convencimiento fabricado de su incapacidad para escribir lo que deseaba le servía como balsámica y eficiente muralla de autoengaño.¹³

Mario es vivaz e inteligente, lo que lo ayuda en muchos de sus casos a dejar atrás el prototipo de tomar decisiones racionales para mejor inspirarse con los conocimientos de algún viejo lector de policiales o, mejor aún, por corazonadas.

Las cuatro estaciones como saga de novela negra rebasa por mucho un testimonio de la época para ser un testimonio crítico, pero también es testimonio de una angustiada realidad. El Conde es un ser nostálgico, un antihéroe. Es la

¹² PIGLIA, *op. cit.*, p.27.

¹³ PADURA, *op. cit.*, p .225.

respuesta de Padura a las creaciones que se habían hecho hasta entonces. Respecto a su personaje del Conde, Padura dice:

La diferencia fundamental está en que el Conde tiene absoluta conciencia de su imperfección humana y de sus dudas respecto a su vocación, a su papel en la sociedad, al pasado y al futuro, mientras aquellos personajes pretendían ser –o pretendían sus autores que fueran– tipos perfectos, infalibles, convencidos de que ser policía es el mejor de los oficios del mundo y que ellos eran los mejores del oficio. Conde, por su lado, es un hombre lleno de incertidumbres que, para colmo, no sabe bien por qué es policía y mientras avanzan las novelas se convence de que debe dejar esa función y termina dejándola. Tal vez por ser dubitativo e imperfecto, casi un perdedor, es que Conde ha logrado una identificación con sus lectores, que muchas veces me hablan de él como si fuera una persona, más que un personaje.

En las novelas anteriores a *Máscaras* él hace su trabajo, investiga, descubre crímenes, pero no hace valoraciones políticas directas –nunca las hace– y jamás habla de su ideología política. Por último, no veo a Mario Conde como un extremista, nunca, sino todo lo contrario: es un hombre que piensa, con una sensibilidad, una nostalgia, una visión triste del mundo y de la realidad que lo obligan a ser un hombre comprensivo, nunca un convencido.¹⁴

Pasado Perfecto nos habla ya de una constante valoración del ayer, y en ésta, la música guía las remembranzas hacia la nostalgia:

Y otra vez la estaba cantando y no sabía por qué: quería negarse que aquella melodía era la bandera de sus nostalgias por un pasado donde todo fue perfecto y simple, y aunque ya sabía lo que significaba la letra, prefería repetirla sin conciencia y sentir apenas que caminaba por aquel campo de frambuesas jamás visto pero que sus recuerdos conocían tan bien, solos él y la música aquella. “Strawberry Fields” venía siempre así, sin anunciarse, y empujaba todo lo demás.¹⁵

El investigador, que se está quedando calvo, es también un rebelde, un inconforme que usa su trabajo para tratar de cambiar una realidad que no le gusta:

—Es muy fácil. Soy policía por dos razones: una que desconozco y que tiene que ver con el destino, que me llevó a esto.

— ¿Y la que conoces? —insiste ella y él siente la expectación de la mujer y sabe que la va a defraudar.

¹⁴ Entrevista disponible en: literaturacubana.com

¹⁵ PADURA, *Pasado perfecto*, p. 72.

—La otra es muy simple, Tamara, y a lo mejor hasta te da risa, pero es la verdad: porque no me gusta que los hijos de puta hagan cosas impunemente.¹⁶

En *El Conde* y el resto de los personajes se deja ver la tradición de la ruptura, y Leonardo Padura, respecto a su obra y la anterior usanza policíaca cubana, apunta que:

Incluso para mí es muy importante esta pequeña tradición porque cuando yo escribo la primera novela de la serie, *Pasado perfecto*, que se escribe en el año 1990, mi propósito fundamental es romper con ese tipo de novela policíaca, hacer una novela que fuera esencialmente cubana pero que fuera totalmente diferente de la novela policíaca que se había escrito en Cuba. Esa novela policíaca que era triunfalista, que tenía un héroe positivo que era infalible, en la cual estaban muy bien divididos los buenos de los malos, no me interesaba para nada. Entré en este camino que es un poco menos claro. El protagonista es una persona decente, una buena persona, pero es un hombre que está a la vez cargado de defectos, de problemas, un hombre un poco escéptico cuando empieza la serie, creo que desencantado cuando termina. Mis limitaciones como escritor tal vez las pueda superar o no las pueda superar. Pero, sí, no quería cometer los errores que habían cometido los anteriores escritores de novelas policíacas en Cuba.¹⁷

El hecho de que un policía como Mario Conde trabaje investigando crímenes en La Habana real resultaría muy poco probable. Si bien hay momentos en la tetralogía en los que *El Conde* hasta parece un personaje real, la muestra de que no lo es es su carácter exageradamente débil y melancólico.

El Conde se sorprendió: sentirse halagado era algo que ya casi nunca le ocurría y aquel oloroso coronel, en componenda con el Viejo, lo halagaba y hasta lograba emocionarlo. Así que había sido un buen policía, ¿no?

—Gracias, coronel —dijo, y empezó a armar su mejor saludo, sabiendo que jamás satisfaría las normas reglamentadas. Al carajo, se dijo, y extendió la mano sobre el buró, dispuesto a salir corriendo de allí. Como Miriam, aunque por otras causas, *El Conde* tenía deseos de llorar.

Verdaderos deseos de llorar: y con sus propios ojos.¹⁸

¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹⁷ “Cuba es un país que mira al pasado” entrevista con Luis Manuel García Méndez disponible en: *Habaneceres* <http://www.cubaencuentro.com/luis-manuel-garcia/blogs/habaneceres/personajes/cuba-es-un-pais-que-mira-al-pasado>

¹⁸ PADURA, *Paisaje de otoño*, p. 229.

Más que un antihéroe, Conde es un antipolicía, ya que rechaza la violencia, el uso de la fuerza y odia la prepotencia. El éxito en sus investigaciones se debe a que su trabajo como policía de ficción lo hace bien. Y como personaje novelesco es una metáfora, una solución literaria para lograr un diálogo entre la realidad del autor y su forma de expresarla.

—Tú también eres un jodido, Conde. Por eso nunca vas a ser ni un escritor mediocre como yo, ni un oportunista elegante como Rafael, ni siquiera una buena persona como el pobre Carlos. No vas a ser nada Conde, porque quieres juzgar a todo el mundo y no te juzgas nunca a ti mismo.¹⁹

El compromiso literario adquirido por Leonardo Padura frente a las formas populares de la cultura es una elección que confronta los esquemas tradicionales de la creación y la crítica literarias en torno a la novela policíaca. Lo vivido y lo sufrido por el género negro lentamente va quedando atrás, ya que este tipo de narrativa ha logrado un crecimiento inusitado en los últimos años. Las condiciones de distribución y de consumo se han abierto y poco a poco se ha ido ganando terreno frente a los prejuicios literarios y extraliterarios, tanto de sus críticos como de sus propios creadores.

El éxito de las obras de Leonardo Padura se debe a que propone una literatura viva, en constante metamorfosis, que, además, gradualmente va ganando prestigio. Las condiciones sociales han extremado las distintas versiones sobre la realidad cubana, en consecuencia el género se ha podido afianzar como una narrativa particularmente crítica, que en el caso de Padura, a pesar de ser una válvula de escape oficial, no deja de tener calidad.

La impunidad, la corrupción y las máscaras del poder político en *Las cuatro estaciones* hacen que cualquiera se identifique con el ambiente, sea cubano o no. Pero esta percepción también queda abierta a un lector que sabe, al igual que Mario Conde, que La Habana puede ser una ciudad sin fondo, en la que si uno baja lo suficiente incluso se puede asomar a las puertas del infierno.

¹⁹ *Ibidem*, p. 129.

10. COMIENDO CON LA RETÓRICA

Un grano de poesía sazona un siglo.

JOSÉ MARTÍ

Comí yo, comió La Habana.

FRASE POPULAR

A pesar de que una de las características de la novela negra es refugiarse en la cotidianeidad y otras obras de Leonardo Padura han tratado brevemente el tema culinario, es hasta *Las cuatro estaciones* donde el autor tiene el espacio ideal para desarrollarlo. Las golosas y extensas descripciones de la comida y su preparación, cumplen una función más allá de retratar un cuadro costumbrista o simular un recetario durante todo el año.

La comida es una parte muy importante de la *cubanía*. De hecho, en el lenguaje y la música podemos constatar la trascendencia de los alimentos en el imaginario colectivo. En el prólogo de su libro *El sabor de Cuba*, René Vázquez Díaz hace un acercamiento a las múltiples relaciones de los cubanos con la comida:

Para designar una cosa de fácil realización los cubanos decimos: “Esto es un *jamón*”. Tenemos otra manera de expresarlo, más plástica todavía: “Esto es una *papa suave*”. O sea, que la facilidad se asocia con la suavidad de la papa, de modo que lo fácil llega casi masticado a la boca y es *tragable*. Por el contrario, de una acción complicada o de difícil realización decimos: “*A eso no hay quien le meta el diente*”. Cuando alguien o algo nos crea todo tipo de dificultades, exclamamos: “¡Me está haciendo la vida *un yogur!*”. Si alguien forma un enredo, en Cuba decimos: “Formó un arroz con mango”. Obsérvese cuántos adjetivos elocuentes, todos muy amados por los cubanos y todos relacionados con el comer: “Fulano es un *comegofio*” (o sea, un bobalicón, un ingenuo, un tonto; también puede decirse un *comebola*, *comequeque*, *comecatibía*). Un *comecandela* es el que se entrega dogmáticamente a una causa, por lo general en la política. He aquí la ofensa más lapidaria más vulgar y cotidiana de todas: “Compadre, usted es un *comemierda*”. Esa expresión no tiene nada que ver con la coprofagia sino con la estolidez, la ingenuidad e incluso con la petulancia o la falta de ingeniosidad y el espíritu emprendedor ante la vida. Cuando el llamado socialismo real europeo perdió la

guerra histórica contra el capitalismo, Fidel Castro apeló intuitivamente a una imagen comestible de la catástrofe: según el Comandante, “El socialismo se *desmerengó*”. Sólo a un cubano se le podía ocurrir semejante descripción de los hechos.¹

También destaca en este prólogo la íntima relación entre la comida, la sexualidad y la sensualidad.

Algunas viandas tienen en Cuba connotaciones sexuales. La yuca es fibrosamente fálica y el quimbombó, que es resbaloso, lubrica la imaginación para que la yuca entre. Nadie debe decir en La Habana que comió papaya, es preferible decir *frutabomba*, para evitar malentendidos. Para nosotros, el sabor es algo casi mágico, un concepto difícil de entender para los extranjeros. Un cantante exclama en medio de la música: “¡Sabor!” y nadie sabe concretamente a qué se refiere, pero todo el mundo lo siente. Sabrosura en el aire, en la noche vaporosa que se cierne, sabrosura pélvica de las cubanas. El ambiente festivo, las cadencias sudorosas del ritmo, lo inapresable del guateque, el amontonamiento de los cuerpos y lo pegajoso de las melodías, tienen, para nosotros, sabor: el sabor inconfundible de la gozadera.²

Antes de analizar la comida a través de *Las cuatro estaciones* y destacar cómo este elemento de las novelas se vuelve una herramienta de crítica, recordemos una de las más celebres uniones de la cocina y la literatura cubana: Las “cenas lezamianas”, en las que se destaca la glotonería legendaria del poeta José Lezama Lima.

En el capítulo VII de *Paradiso*,³ Lezama describe magníficamente la comida ofrecida por doña Augusta, que se había preocupado de que la comida ofrecida fuera de día excepcional, pero sin perder la sencillez familiar.

Sobre el mantel de encaje color crema relucían los platos esmaltados en blanco como espejos mágicos, que ofrecían una cuajada sopa de plátanos con la que la cocinera quería rejuvenecer a todos transportándolos a su primera niñez (para eso le había añadido un poco de tapioca), y sobrenadando, el maíz ancestral en rositas que hicieron estirar el cuello de su nieto Cemí, presa de la admiración y el deleite. Además de la sopa, los comensales eran regalados con un *soufflé* de

¹ René VÁZQUEZ DÍAZ, *El sabor de Cuba*, fotografía de Merja Vázquez Díaz, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 12.

² *Ibidem*, pp. 13-14.

³ José LEZAMA LIMA, *Paradiso*, ed. Eloísa Lezama Lima, Cátedra, Madrid, 1997.

mariscos “ornado en la superficie por una cuadrilla de langostinos”; pavo relleno (Lezama no dice con qué) y, de postre, una crema helada de piña y coco.

Esta es una de las comidas literarias más famosas de la literatura cubana y como apunta en su estudio introductorio *Eloísa*, la hermana del poeta; es también un despliegue de lenguaje, que como gran parte de la obra lezamiana apunta a lo visual y lo pictórico: “El banquete, una comida familiar de estilo, da entrada a la participación pictórica y trágica de la composición de un cuadro cubano.”⁴

La novela policíaca es un terreno inmejorable para realizar crítica social, pero Leonardo Padura trasciende este aspecto, ya que más que adaptarse a los cánones del género, él adapta el género a las necesidades de lo que nos quiere plantear en su obra.

La comida se vuelve en su trabajo algo más que un dato pintoresco, o un apunte cultural sobre la idiosincrasia culinaria cubana. Las largas descripciones sobre la comida y su preparación nos hacen ver al autor también como un demiurgo gastronómico, un escritor-chef que no solamente da a la comida un valor pragmático y nutricional, sino que lo vuelve un acto casi estético y, bien mirado, un acto político.

La cocina cubana y sus exóticos caprichos gastronómicos se sofríen, palabra a palabra, desde pequeñas oraciones hasta párrafos rebosantes en las succulentas descripciones de la mesa de Jose.⁵ Ahora bien, es necesario aclarar aquí que las descripciones alimenticias de Padura no son exclusivas de su tetralogía.

En *Fiebre de caballos*,⁶ la primera novela de Leonardo Padura, Manuela cocina chícharos, arroz y “pescao frito” y de postre una natilla de chocolate espolvoreada con canela y café. Aquí se destaca que en un acto de hermandad total, El Chino le ofrece a Andrés un pequeño trozo de falda de res que tenía guardado en el refrigerador de los vecinos.

⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁵ Así nombra normalmente Padura a Josefina, la madre de Carlos, el mejor amigo de Mario Conde. Ella es lo más cercano a una figura materna que tiene *El Conde*.

⁶ Publicada en La Habana en 1988 y reeditada en el 2003.

En las páginas de esta novela de 1983, el protagonista recuerda a Gabriel, su maestro de Geografía, y su delirio por los jugos de fruta. “Podía hacer un jugo de cualquier cosa: hasta de caimitos o zapotes o de berro y también inventaba mezclas insospechables, surrealistas”.⁷

También nos regala la receta de un sencillo “jugo de mango como lo hacía Gabriel”: dos mangos machos de buen tamaño, dos cucharaditas de azúcar por cada uno, por cada cucharadita dos gotas de vainilla y una pizca de sal. Luego a revolver triturando la pulpa, que cruje en el contacto arenoso con el azúcar, mientras termina de limpiar las semillas con la boca.⁸

En *La Puerta de Alcalá*⁹ desfilan pizzas, pulpo con vino blanco, filetes y churrascos importados de Argentina, arepas en almíbar y café.

Después de concluir *Las cuatro estaciones*, publicadas entre 1990 y 1997, Padura decidió descansar al Conde por un tiempo. Sin embargo, sus editores brasileños le pidieron participar en la serie “Literatura y muerte”; el escritor que eligió para el proyecto fue Ernest Hemingway, con el que por años había tenido una relación de amor-odio y cuyas obsesiones heredó a Mario Conde. De este nuevo caso surge su novela *Adiós, Hemingway*¹⁰ escrita en el 2000.

En las páginas de *Adiós, Hemingway* se devoran algunos de los mejores helados de Cuba según recetas del chino Casimiro Chon, en sorbeteras de madera y siempre con frutas frescas del país. Destaca en la memoria de Conde el sabor pastoso del helado de mamey.¹¹ Se da la receta del famoso “Papá Hemingway”¹² y más adelante asistimos a una cena del famoso escritor estadounidense: dos ruedas de emperador (marlín) a la plancha cubiertas con rodajas de cebolla blanca, dulzona y muy perfumada y un gran plato de verduras

⁷ PADURA, *Fiebre de caballos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003. p. 107.

⁸ *Ibidem*, p. 128.

⁹ PADURA, *La puerta de Alcalá y otras cacerías*, Ediciones Callejón, San Juan, 2000. Libro de diez cuentos publicado originalmente en 1997.

¹⁰ En la edición cubana de editorial Unión de 2001 el título de la novela aparece como *Adiós Hemingway* y en la edición colombiana de editorial Norma aparece como *Adiós, Hemingway*.

¹¹ PADURA, *Adiós a Hemingway & La cola de la serpiente*, Ediciones Unión, La Habana, 2001, p. 15.

¹² Dai quírr q ue sol ía be ber e l escri tor, hecho c on dos porciones de ron, j ugo de limón, una s g otas de marrasquino, mucho hielo batido y nada de azúcar. *Cfr. Ibidem*, p. 18.

aliñadas sólo con jugo de limas y aceite verde español, todo esto acompañado de un Chianti.¹³

El Barrio Chino de La Habana es una obsesión en Padura que al inicio de su camino literario tenía un sitio primordial en sus textos.¹⁴ Cuando trabajaba como periodista lo investigó para tratar de entender y escribir su historia; de hecho escribió un cuento protagonizado por Mario Conde, pero ubicado al margen de *Las cuatro estaciones*. Este relato no fue concluido y publicado sino hasta después de la publicación de *Paisaje de otoño* y es entonces cuando por fin termina *La cola y la serpiente*, iniciada en septiembre de 1991, abandonada un tiempo y concluida en noviembre de 1998.

Durante las pesquisas y persecuciones que tienen como escenario el Barrio Chino de La Habana, Conde describe y saborea las comidas que su amigo Juan Chiang le obsequiaba:

Años después fue cuando aprendió que, además, un chino debía de ser un hombre capaz de concebir los platos más insólitos que un paladar civilizado pudiera saborear. Codornices cocidas en jugo de limón y gratinadas con pulpa de albahaca, berza, jengibre y canela, por ejemplo. O masas de puerco revueltas con huevos, manzanilla, zumo de naranja dulce y finalmente doradas a fuego lento con aceite de coco, por otro ejemplo.¹⁵

El hambre constante de Conde siempre recibía bien aquellas barbaridades que “por puro milagro llegaban a saber bien”: berenjenas rellenas con pato hervido en salsa de bambú y verdolaga, rociadas con maní molido,¹⁶ sopa de huevos y palomos, encrespada por incontables hierbas,¹⁷ ternera guisada en salsa agridulce, con lascas de mango, polvo de ajonjolí y trozos de piña,¹⁸ además de sopa de arroz y pescado blanco, con huevos y tiras de col.¹⁹

¹³ *Ibidem*, p. 26.

¹⁴ Como ejemplo, véase Leonardo PADURA, *El viaje más largo*, Ediciones Unión, La Habana, 1994. Este libro es una selección de los textos aparecidos dominicalmente entre 1987 y 1989 bajo la firma de Padura en el diario habanero *Juventud Rebelde*. Estos trabajos están cargados de un fuerte costumbrismo; el autor se vuelve un cronista que nos presenta un retrato del Barrio Chino en La Habana, además de historias de gitanos y tipos y costumbres de Cuba.

¹⁵ PADURA, *Adiós a Hemingway & La cola de la serpiente*, p. 147.

¹⁶ *Ibidem*, p. 149.

¹⁷ *Ibidem*, p. 152.

¹⁸ *Ibidem*, p. 161.

¹⁹ *Ibidem*, p. 172.

Sin embargo, estas descripciones gastronómicas y esbozos de recetas tienen una función muy diferente en *Las cuatro estaciones*, ya que se vuelven una contundente sátira de las condiciones de escasez y hambre durante el Período Especial.

No es extraño que el lector en lugar de hallar enunciados breves como “tomó una taza de café” o incluso más elaborados, con adjetivos como aromático, delicioso, caliente, etcétera, se encuentre la detallada descripción de la preparación de un café²⁰ que parece se cuele eternamente:

El café surgía como lava del estómago de la cafetera y el Conde preparó una jarra con cuatro cucharaditas de azúcar. Esperó a que la cafetera filtrara todo el líquido, lo vertió en la jarra y lo batió lentamente, para disfrutar su perfume amargo y caliente. Después lo devolvió a la cafetera y finalmente depositó el café en un termo y se sirvió una taza grande de desayuno.²¹

En *Pasado Perfecto*, cuando Mario Conde interroga al diplomático Fernández-Lorea (quien es un homenaje al poeta y periodista Ramón Fernández Larrea, exiliado primero en España y ahora en Miami) éste les ofrece café, y como inicio de la plática hace disertaciones sobre la calidad de uno u otro grano y entra en discusiones *gourmet* sobre cuál es el mejor café del mundo.

La mujer les ofreció el café y sólo el Conde tomó dos sorbos de agua para limpiarse el paladar. Era un café denso y amargo, y el teniente lo agradeció por duplicado.
—Es una mezcla de café brasileño que me regalaron con el de la bodega. Así dura más y creo que con esa colaboración se consigue que sepa mucho mejor, ¿no? Porque al final la calidad de un buen café no depende sólo de su pureza, sino también de un gusto creado por los años. Hace unos meses, en Praga, me invitaron a tomar un café turco, me lo anunciaron como el mejor del mundo y por poco no puedo ni terminar la taza, y yo por tomar café me tomo hasta el cocimiento que venden frente a Coppelia —dijo, y ellos asintieron.²²

²⁰ Dichas descripciones son recurrentes. Así leemos en *Pasado perfecto* cómo Mario prepara café: “Levanta la tapa de la cafetera y ve el primer café negrísimo, que brota de las entrañas calientes del aparato. La claridad empieza a vencer los árboles para filtrarse hasta los ventanales de la cocina y él prepara una jarra con cuatro cucharadas de azúcar. La mañana promete ser soleada y presiente que ya no hará tanto frío. Bate el primer café en la jarra hasta fundir el azúcar, y lo devuelve a la cafetera donde levanta una espumilla amarilla y compacta. Entonces se sirve su medio vaso para pensar”, p. 211.

²¹ *Ibidem*, p. 103.

²² *Ibidem*, p. 122.

El texto culinario cubano posee múltiples significaciones culturales, que nos permiten establecer relaciones entre la historia, la comida y el poder. “La historia” se convierte en un elemento inseparable de la literatura. Y en el caso de Leonardo Padura, se filtra a través de la nostalgia de un personaje de ficción que nació el mismo día que su autor y que compartió su momento histórico.

Desde la etapa esclavista, Cuba y sus habitantes tienen una tormentosa relación con la comida, y el poder se manifestaba en el control o sublevación de los esclavos por la comida. La revolución busca poder, el poder es comida. Decir revolución es decir comida y poder, la secuencia de eventos de la Revolución llevó a la carencia de ingredientes para la comida.

La falta de alimentos mermó las tradiciones culinarias, que gradualmente se fueron perdiendo entre los almuerzos gratuitos y comunitarios de las ‘becas’ (escuelas de tipo internado), los centros de trabajo (comedores populares) y desde luego los restaurantes estatales. En *Paisaje de otoño* encontramos justamente la descripción de una de estas comidas en la Central de policía donde trabaja Mario Conde.

El sargento Manuel Palacios atrapaba los últimos granos de arroz de su bandeja cuando Mario Conde entró en el comedor de la Central. Como siempre, el teniente se asombró de la voracidad de su subordinado y de aquella habilidad para rescatar las partículas de comida dispersas: las oprimía con el envés del tenedor y se las llevaba a la boca, masticándolas concienzudamente.

—Yo mandé que te guardaran la comida —le anunció Manolo cuando lo vio llegar.

—¿Qué hay?

—Arroz, chícharo y boniato.

—¡Qué bajo vamos cayendo, compatriota! Eso te lo comes tú, así que pide la mía si quieres...

—¿De verdad, Conde?²³

La relación obsesiva de los cubanos con la comida podría ser uno de los rasgos de la ‘cubanía’, igual al síndrome del naufrago que carece de alimentos y una vez rescatado tiene una fijación con ellos.

La historia y la comida van íntimamente entrelazadas en Cuba. Y además, las frutas americanas generalmente entraban en controversia con las europeas,²⁴

²³ PADURA, *Paisaje de otoño*, p. 128.

en versos que por su naturaleza recuerdan mucho las batallas medievales de Don Carnal y Doña Cuaresma.

En este fragmento del *Espejo de paciencia* (1608) se hace un inventario de las frutas insulares con que son agasajados los mortales:

Vinieron de los pastores las napeas
Y al hombro trae cada una un pisitaco
Y entre cada tres de ellas dos bateas
De flores olorosas de navaco
De los prados que cercan las aldeas
vienen cargadas de mehí y tabaco
Mameyes, piñas, tunas y aguacates,
plátanos y mamones y tomates.

Bajaron de los árboles en naguas
Las bellas hamadriades hermosas
con frutas de siguapas y macaguas
y muchas pitajayas olorosas;
De virijí cargadas y de jaguas
salieron de los bosques cuatro diosas,
driadas de valor y fundamento
que dieron al pastor grande contento.²⁵

Más tarde, en el siglo XVIII, es la *Oda a la piña* de Manuel Zequeira la que hace un homenaje a los alimentos, como podemos advertir en este fragmento y así, ininterrumpidamente.

²⁴ Recuérdense aquí algunos de los versos del poeta sevillano, emigrado a México, Juan de la Cueva (1543-1610) en su epístola al licenciado Laurencio Sánchez Obregón:

Mirad aquellas frutas naturales,
El plátano, mamey, guayaba, anona,
Si en gusto las de España son iguales.
Pues un chicozapote a la persona
Del rey le puede ser empresentado
por el fruto mejor que cría Pomona.
El aguacate a Venus consagrado
por el efecto y tremas de colores
De capulí y zapote colorado.

En *Espejo de Paciencia*, ed. Silvestre de Balboa, Universidad Central de Villas, La Habana, 1960, pp. 22-23.

²⁵ *Ibidem*, pp. 67-68.

A LA PIÑA

Del seno fértil de la Madre Vesta
En actitud erguida se levanta
La airosa piña de esplendor vestida,
Llena de ricas galas.

Desde que nace, liberal Pomona
con la muy verde túnica la ampara,
Hasta que Ceres borda su vestido
con estrellas doradas.

Aún antes de existir, su augusta madre
El vegetal imperio la prepara
Y por regio blasón la gran diadema
Le ciñe de esmeraldas.
Como suele gentil alguna ninfa,
que allá entre sus domésticas resalta;
El pomposo penacho que la cubre
Brilla entre frutas varias.

En su presencia honor de los jardines
Y obelisco rural que se levanta
En el florido templo de Amaltea
Para ilustrar sus aras.

Los olorosos jugos de las flores,
Las esencias, los bálsamos de Arabia,
Y con los aromas, la Natura
congela en sus entrañas.

A nuestros campos desde el sacro Olimpo,
El copero de Júpiter se lanza;
Y con la fruta vuelve que los dioses
para el festín aguardan.²⁶

Historia que llega con la comida como musa inspiradora, como evocación, y también como escaparate de denuncia. Padura parece utilizar los recuerdos de su generación y su historia como eventos que sirven de marco a los casos que va resolviendo Mario Conde, los sucesos que vivió Padura se vuelven un guión previo, listo para nutrirse y tomar forma gracias a la ficción.

²⁶ Manuel DE ZEQUEIRA y Manuel Justo RUBALCAVA, *Poesías*, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1964, pp. 191-192.

Mezcladas entre la trama policial, descansando con aparente inocencia, se encuentran las comidas en las que Jose, Mario y El Flaco comparten la gula y los recuerdos. El personaje de Jose es entrañable para el Conde, tiene 20 años de conocerla y ni en los peores momentos la sintió fastidiada o derrotada, él la admira y la quiere, a veces de un modo más tangible que a su propia madre, con la que nunca había tenido ni la identificación ni la confianza que le inspiraba la madre del Flaco Carlos, que ya no era flaco.

—*¿Something special?*

—No, *nothing special* pero muy rico. Oye bien: las malangas que tú trajiste, hervidas, con mojo y les eché bastante ajo y naranja agria; unos bistecitos de puerco que quedaron de ayer, imagínate que están casi cocinados por el adobo y alcanzan a dos por cabeza; los frijoles negros me están quedando dormiditos, como a ustedes les gusta porque están cuajando sabroso y ahora voy a echarle un chorrito del aceite de oliva argentino que compré en la bodega; al arroz ya le bajé la llama, que también le eché ajo, como te dijo el nicaragüense amigo tuyo. Y la ensalada: lechuga, tomate y rabanitos. Ah, bueno, y el dulce de coco rayado con queso... ¿No te has muerto, Condesito?²⁷

La mesa servida genera una sensación de pertenencia y calidez humanas; la sobremesa es un sitio idóneo para convivir y estrechar lazos de afinidad. Es justo en este espacio en el que Padura, a través de Jose, retrata y recrea las herencias gastronómicas cubanas que muchas veces la hábil cocinera transforma.²⁸

—Ajiaco a la marinera —anunció entonces, y colocó sobre el fogón su olla de banquetes casi mediada de agua y agregó la cabeza de una cherna de ojos vidriosos, dos mazorcas de maíz tierno, casi blanco, media libra de malanga amarilla, otra media de malanga blanca y la misma cantidad de ñame y calabaza, dos plátanos verdes y otros tantos que se derretían de maduros, una libra de yuca y otra de boniato, le exprimió un limón, ahogó una libra de masas blancas de aquel pescado que el Conde no probaba hacía tanto tiempo porque ya lo creía en vías de extinción, y como quien no quiere las cosas añadió otra libra de camarones—. También puede ser langosta o cangrejo —acotó

²⁷ PADURA, *Pasado perfecto*, pp. 30-31.

²⁸ Destaquemos aquí la gran capacidad de adaptación que siempre hace Jose de cualquier elemento, incluso un simple tamal lo transforma en una versión barroca y ambiciosa:

“—Sí, mijo, pero no es un tamal cualquiera: es de maíz rayado, que es mejor que molido, y lo colé para que no tuviera paja y le eché calabaza, para darle cuerpo, y además tiene carne de puerco, pollo y unas costillitas de res”. PADURA, *Vientos de Cuaresma*, p. 192.

tranquilamente Josefina, como una bruja de *Macbeth* ante la olla de la vida, y por fin lanzó sobre ella toda aquella solidez un tercio de taza de aceite, una cebolla, dos dientes de ajo, un ají grande, una taza de puré de tomate, tres, no mejor cuatro cucharaditas de sal—. Leí el otro día que no es tan dañina como decían, menos mal —y media de pimienta, para rematar aquel engendro de todos los sabores, olores, colores y texturas, con un cuarto de cucharadita de orégano y otro tanto de comino, arrojadas sobre el sopón con un gesto casi displicente. Josefina sonreía cuando empezó a revolver la mezcla—. Da para diez personas, pero con cuatro como ustedes... Esto lo hacía mi abuelo, que era marinero y gallego, y según él este ajiaco es el padre de los ajiacos y le saca ventaja a la olla podrida, al *pot-pourri* francés, al *minestrone* italiano, a la cazuela chilena, al sancocho dominicano y por supuesto al *borsch* eslavo, que casi no cuenta en esta competencia de sopones latinos. El misterio que tiene está en la combinación del pescado con las viandas, pero fíjense que falta una, la que siempre se le echa al pescado: la papa. ¿Y saben por qué?

Los cuatro amigos, hipnotizados por aquel acto de magia, con las bocas abiertas y mirada de incredulidad, negaron con la cabeza.

—Porque la papa tiene un corazón difícil y estas otras son más nobles.

—Jose, ¿y de dónde coño sacas tú todo esto? —preguntó el Conde, al borde del infarto emotivo.

—No seas tan policía y saca los platos, anda.²⁹

Podemos tomar estos episodios como unidades especiales en la narración, en las que se construye un código de lectura que descansa en tres eventos: la comida, la revolución y el poder. Entre estos elementos se establece una conexión de causa y efecto que se irán intuyendo en las páginas de las novelas.

Se acercaron a la mesa y el Conde analizó las ofertas de Josefina: los frijoles negros, clásicos, espesos; los bisteces de puerco empanizados, bien tostados y sin embargo jugosos, como pedía la regla de oro del escalope; el arroz desgranándose en la fuente, blanquísimo y tierno como una novia virginal; la ensalada de verduras montada con arte y combinación esmerada de colores verdes, rojos y el dorado de los tomates pintones; y los plátanos verdes a puñetazos, fritos y sencillamente rotundos. Sobre la mesa otra botella de vino rumano, tinto, seco, casi perfecto entre los peleones.³⁰

Jose habla de sus antepasados y parece que su origen se acomoda al platillo que prepara, sus comilonas se vuelven además de un breviario culinario, un momento relajado para que Conde sacie su hambre y combata un poco la soledad mediante pláticas y borracheras con El Flaco, que además se ha vuelto una especie de doctor Watson del investigador.

²⁹ *Ibidem*, pp. 65-66.

³⁰ *Ibidem*, p. 100.

Todo comenzó el domingo, después de almorzar en casa del Flaco, que ya no era flaco, y de comprobar que Josefina estaba en tratos con el Diablo. Solamente aquel carnicero de apodo infernal podía propiciar el pecado de la gula al que los lanzó la madre de su amigo; increíble pero cierto: cocido madrileño, casi como debe ser, explicó la mujer cuando los hizo pasar al comedor donde ya estaban servidos los platos de caldo y, circunspecta y desbordada de sobremesas, la fuente de carnes, viandas y garbanzos.

—Mi madre era asturiana, pero siempre hacía el cocido a la madrileña. Cuestión de gustos, ¿no? Pero el problema es que además de las patas de puerco saladas, el pedazo de pollo, el tocino, el chorizo, la morcilla, las papas, las verduras y los garbanzos, lleva también judías verdes y un hueso grande de rodilla de vaca, que fue lo único que me faltó conseguir. Aunque si sabe bien, ¿no? —preguntó retórica y complacida, ante el asombro sincero de su hijo y el Conde que se lanzaron sobre la comida asintiendo desde la primera cucharada: sí, sabía bien, a pesar de las ausencias sutiles que Josefina lamentaba.³¹

Estación tras estación se suceden las recetas y los actos de gula. Incluso hay una gradación de la abundancia de la comida, comentarios de Jose sobre lo difícil que es conseguir los ingredientes, mismos que a veces tiene que adaptar en nuevas versiones generadas con cierta verosimilitud para ajustarlas a la difícil situación cubana. Sin embargo, las dudas obvias surgen:

—Recite el menú, señora —pidió el Conde, ubicándose ya tras el sillón de ruedas.

—Bacalao a la vizcaína, arroz blanco, sopa polaca de champiñones mejorada por mí con acelga, menudos de pollo y salsa de tomate, los plátanos maduros fritos y ensalada de berro, lechuga y rábano.

—¿Y de dónde tú sacas todo eso, Jose?

—Mejor ni averigües, Condesito.³²

La hora de la comida con la maternal Jose se vuelve un pretexto ideal para lograr, a lo largo de los tres primeros libros, una construcción literaria que gracias al talento autoral de Padura sobrevive al contexto histórico en que se encuentra inmersa.

La escasez de alimentos durante el Período Especial hace que esta vez las succulentas descripciones de los platillos que cocina Jose vayan más allá de la riqueza descriptiva o del capricho de un autor *gourmet*.

³¹ *Ibidem*, pp.12-13.

³² PADURA, *Pasado perfecto*, p. 230.

Antes de la comida final hay una descripción sobre cómo se hace la bandeja paisa colombiana, y es en esta comida en la que encontramos pistas de lo que realmente sucede durante las comidas de Mario Conde y El Flaco:

—Bandeja paisa —anunció Josefina, y sus ojos brillaron con el orgullo y la satisfacción que debió tener la mirada de Arquímedes poco antes de salir de la bañadera. El Flaco Carlos y el Conde, como dos alumnos poco aventajados, oían la explicación de la mujer: dejarse sorprender era parte del rito: lo imposible se haría posible, lo soñado se transformaría en realidad, y entonces el anhelo cubano por la comida desbordaría de pronto cualquier frontera de la realidad pautada por cuotas, libretas y ausencias irremediables, gracias al acto mágico que sólo Josefina era capaz de provocar y estaba provocando.

—Mi tío Marcelo, que ustedes saben que fue marinero, se enamoró una vez en Cartagena de las Indias y vivió varios años en Colombia. Pero la mujer era paisa, como ellos les dicen a los de Medellín, y le enseñó a hacer la bandeja paisa, que dice Marcelo, o decía, que en paz descansa el pobre, que es el plato típico de los paisas. Entonces, como ya tenía frijoles colorados en la candela, cuando tú llamaste me puse a pensar y se me ocurrió: claro, bandeja paisa, y ahí mismo, cuando los frijoles empezaron a cuajar, les eché dentro media libra de picadillo, para que la carne se termine de cocinar con el potaje, ¿me entienden? Y entonces freí unos chicharrones de puerco bien gordos, con su carnita, unos plátanos maduros, un huevo para cada uno de ustedes, a mí a esta hora no me asienta el huevo, por lo de la vesícula, un chorizo y un bistec de carne de res, con bastante ajo y cebolla, y cociné un arroz blanco con un poco más de manteca de puerco para que se desgrane bien. Los frijoles se pueden comer aparte o echárselos por arriba al arroz. ¿Cómo les gusta más?³³

Las comidas de la maternal Jose se vuelven un pretexto ideal para poder lograr a lo largo de los tres primeros libros, una construcción literaria que gracias al talento autoral de Padura y al contexto histórico en que se encuentran inmersas, desencadenarán una conclusión crítica y amarga.

En rotunda comprobación de las sospechas de no pocos, en la última comida de *Paisaje de otoño* Jose devela el secreto que tantas veces quiso descubrir Mario Conde cuando era policía, justamente durante la celebración de su 36º cumpleaños:

—Bueno, como hoy es un día especial no me puse a inventar mucho y decidí hacer la receta ortodoxa de los filetes de ternera con bacon y queso gruyere, que dice así: se compran en el mercado unos filetes frescos, más bien alargaditos y cortados todos del

³³ PADURA, *Máscaras*, pp. 77-78. El subrayado es mío, con él resalto la utilidad que tiene este fragmento para determinar irreales las comidas en *Las cuatro estaciones*.

mismo tamaño. Los filetes se extienden y se salan ligeramente y en el medio se le coloca una tira de bacon, y arriba del bacon se le pone el queso gruyere. Y todo eso se espolvorea con hierbas: yo le echo tomillo, yerbabuena, orégano, romero... Luego el filete se dobla como si fuera una empanada y se unen los bordes con los palillos de dientes, que hoy sí conseguí, por cierto para que el relleno no se vaya a salir, ¿me entienden?

—Anjá —dijo el Conde, mientras sufría la proletaria rebelión de todos sus jugos gástricos— Anjá, anjá, con palillos de dientes, pero sigue...

—Bueno, entonces se les deja reposar para que los olores del queso, la carne y el bacon se contaminen entre ellos y se impregnen con los de las hierbas. Después de que se pone a calentar en el sartén el aceite y la mantequilla, a partes iguales, y se fríen los filetes así, a fuego vivo durante un par de minutos por cada lado, para que se doren y se les deja unos ocho minutos más, pero a fuego lento... Luego los filetes se ponen en una fuente, y se meten en el horno, pero con la llama en mínimo, para que no se enfríen ni se cocinen mucho más. Mientras, se prepara la grasa que quedó en el sartén y se pone mantequilla sola, mezclada con el jugo de naranja agria, que es mejor que el limón de la receta ortodoxa. A esa salsa de mantequilla y naranja, cuando ya está caliente, se le retira el fuego y se le agregan dos cucharadas de nata. Ahí es cuando se sacan los filetes del horno y se les echa por arriba bastante perejil y se cubren con la salsa, y ya está listo para servir o se puede dejar otro ratito en el horno, siempre muy bajito, hasta que llegue el invitado de honor, que incluso puede llamarse Mario Conde.

—Creo que ya está aquí, Jose. Oye ¿y qué más hiciste?

—¿Pero todavía quieres más...? Pues sí, hay más, porque los filetes se sirven con puré de papa, hecho con la grasita aquella de aceite y mantequilla que había separado después de freír los filetes, ¿se acuerdan?... Pero, conociendo el paño, yo tomé las precauciones: toca un solo filete por cabeza, se lo advierto: pero arroz desgranado, frijoles negros dormiditos, yuca con mojo, plátanos verdes fritos a puñetazos, cebollas rebozadas, ensalada de tomate, berros, lechuga y aguacate, cascos de guayaba con queso blanco y dulce de coco en almíbar con queso amarillo hay todo el que quieran.

—No lo puedo creer, no lo puedo creer: ¡caballeros, llegó la abundancia! —sentenció el Conejo.

—¿Y no hay café? —quiso saber Andrés.

—Café oriental, tostado y molido por mí misma —aseguró la mujer, mirando a los ojos enfebrecidos del Conde, cuyo estómago, acostumbrado por treinta años a las normas estrictas y medidas del racionamiento alimenticio, se negaban a creer que fuera posible lo que sus oídos habían captado.

—Oye, Jose, pero dímelo de una vez, ahora que ya no soy policía: ¿de dónde coño sacas tú todas esas cosas?

La madre de Carlos miró al Conde, luego a su hijo y pasó la mirada por los otros amigos, hasta volver al Conde, que ya no tuvo dudas: Josefina se comportaba como el mago de circo que hace aparecer, de la nada, un elefante vestido de marinero.

—¿De verdad tú quieres saberlo, Condesito? Pues lo sacó de aquí —dijo, después de una pausa, y se tocó el sentido—: de la imaginación que tengo³⁴

³⁴ PADURA, *Paisaje de otoño*, pp. 241-243.

Este efecto demoledor se consigue a partir de la repetición de las comidas dentro de la narración, se trasladan significaciones hasta llegar a una conclusión crítica y al mismo tiempo triste: en Cuba se come con la retórica.³⁵

Todo ha sido imaginario, la comida, las recetas, las geniales adaptaciones de Jose ante la falta de ingredientes. Y he aquí la denuncia, en una tierra en que la musa del ingenio es la necesidad, la imaginación y la palabra se vuelven aliadas para engalanar las modestas comidas que en realidad tenían los personajes.

No es de extrañarse que esta última comida sea tan larga y tan bien descrita: es una comida de despedida y de celebración. Mario Conde ya no es más un investigador y ahora sí puede concluir el juego del policía y el ladrón con Jose.

Las comilonas en casa de Carlos se vuelven también un acto de evocación, una forma de no olvidar los sabores y las recetas de antaño. Una especie de rito que trata de conjurar los demonios del hambre y las sonoras demandas de los jugos gástricos.

Durante el Período Especial para muchos cubanos el acto de comer se convirtió en algo repetitivo, sin variaciones, ya que los ingredientes eran muy limitados y esto ocasionó que fuera imposible llevar a cabo exóticas recetas de herencia española y africana. Adquirir lo indispensable para preparar platillos simples se volvió una pesadilla, la gente tuvo que inventar cosas nuevas y perdió muchas recetas viejas. Preparar una comida en Cuba se volvió un acto épico.

Independientemente de las dotes que pueda tener como cocinero, Padura es un escritor apasionado de las herencias y las delicias de la gastronomía. Va cocinando en sus novelas un ejercicio nostálgico para rescatar los sabores de tiempos pasados, que a fuerza de volverse imposibles, no forzosamente debían caer en el olvido.

Jose es una especie de Scherezada caribeña, solamente que a diferencia de la famosa cuenta cuentos de *Las mil y una noches*, no inventa recetas y

³⁵ Es como la obsesión por comida de un naufrago o de un internado en un campo de concentración, como no se puede hacer en la realidad, se come en la literatura.

comidas interminables para salvar su vida, ella lo hace para hacer llevadera la suya y también la de los demás.

En las novelas de la tetralogía, la comida como texto cultural ha servido dentro de la narración para crear y recrear en una sola mesa, la problemática y la escasez de todas las mesas de Cuba. El signo culinario cultural aporta una significación subversiva que en manos del autor ha encausado su crítica a través de la nostalgia y de la evasión de la realidad.

11. LA LITERATURA EN *LAS CUATRO ESTACIONES*. INFLUENCIAS LITERARIAS

El criminal es el artista creativo, el detective sólo el crítico.

G. K. CHESTERTON

Leonardo Padura se apropia de los rasgos modélicos del género negro para desplegar una narrativa fundada en un modelo y desvío personal. A lo largo de *Las cuatro estaciones* hay constantes que se vuelven parte del estilo, entre las más importantes destacan las frecuentes referencias literarias y la intertextualidad.

La literatura va a ser un hilo conductor en la vida de Mario Conde, quien aspiraba (y aspira) a ser escritor y que en la resolución de sus casos parece reconstruir la trama de historias ya comenzadas, en un ejercicio literario inusual.

Padura constantemente hace referencia a su admiración por la obra del escritor inglés G.K. Chesterton, de hecho, el primer caso de su tetralogía policíaca es resuelto con una corazonada literaria, inspirada en el tipo de razonamientos de los que hacía gala el famoso padre Brown.

En *Pasado perfecto* la novela con la que inicia la tetralogía y que corresponde a la estación de invierno, la historia transcurre en el primer fin de semana de 1989. El teniente Mario Conde tiene que resolver el caso de Rafael Morín; el desaparecido era un antiguo compañero de la preparatoria y ocupaba un cargo político muy destacado como director de importaciones y exportaciones. Peor aún, es el esposo de Tamara Valdemira, la jimagua de la que el investigador estuvo locamente enamorado durante la preparatoria.

La nostalgia es una constante no solamente del caso, sino del año completo que conforman *Las cuatro estaciones*. El invierno no es la excepción, y entre reencuentros con compañeros de la escuela y pesquisas en burocráticas oficinas, Mario descubre un fraude, un intento de fuga del país e incluso un par de amantes del aparentemente perfecto Rafael.

Los padres de Tamara habían sido embajadores en Londres y vivían en La Habana en Santos Suárez, en una casa señorial. Entre ceniceros de murano, el investigador rememora aquellos días en que se reunían en casa de su amiga con el pretexto de estudiar, porque había refrescos, bombones y aire acondicionado. Recuerda con especial cariño el despacho del doctor Valdemira y los libros de su envidiable biblioteca.

El volumen oscuro de los relatos del Padre Brown, con sus tapas de piel que acariciaban los dedos, es una punzada en la melancolía, el viejo doctor Valdemira se lo recomendó hace tantísimos años, cuando el Conde no podía ni imaginar que llegaría a ser colega del curita de Chesterton.¹

La biblioteca tenía como ornamentación una inútil chimenea que se convertirá en la pista decisiva del caso. El investigador necesitaba encontrar unos papeles con los que se comprobaría por completo el fraude que Rafael Morín hizo al Ministerio del Interior. Y mientras platica con Tamara encuentra la clave esencial:

—¿Y cómo se ligan esas dos fobias con esta chimenea de ladrillos rojos en una biblioteca de La Habana? —pregunta él y se inclina ante el pequeño hogar y juega con uno de los atizadores.

—Tenía sus troncos y todo. ¿Es bonita, verdad?

—Lo cortés no quita lo valiente... Mientras no caiga nieve en Cuba no sé para qué sirve esto.

Ella sonrío tristemente.

—Ésa era la fachada de la caja fuerte. Yo misma lo supe cuando tenía como veinte años. Papá era un personaje. Un buen personaje.²

Mario sigue aquí una pista intertextual, ya que, conocedor de la obra de Chesterton, deduce que el padre de Tamara, gran seguidor de las aventuras del padre Brown, se inspiró en estas historias para esconder la caja fuerte de la mansión detrás de la chimenea.

¹ PADURA, *Pasado perfecto*, p. 85.

² *Ibidem*, p. 86.

Arrodillada, frente a la falsa chimenea, ella aparta la rejilla protectora y el Conde recuerda que es Víspera de Reyes, y que los Reyes Magos siempre han preferido las chimeneas para entrar con su carga de regalos. Allí puede estar el suyo, increíblemente adelantado. Tamara lee las seis cifras y empieza a girar la llave de la caja fuerte, y el Conde trata de ver algo por encima de Manolo, que se ha ubicado en la primera fila.³

La corazonada literaria es buena y el caso es resuelto. Pero la resolución de este caso no es lo único que une la obra de Leonardo Padura con Chesterton. En su introducción a la serie del padre Brown,⁴ Rafael Hernández Arias apunta:

Puso en la Inglaterra anglicana a un sacerdote papista y ni siquiera se preocupó de hacerlo simpático a los lectores, todo lo contrario lo retrató como a un personaje resabiado, de aspecto y trato corrientes, muy lejos del porte aristocrático de Sherlock Holmes o del cosmopolitismo de un Hercule Poirot. Las historias del padre Brown, por cortas y superficiales que parezcan, ocultan todo un tratado de teología y un manual de filosofía cristiana. De ahí que casi todas las piezas del padre Brown, como apreció Jorge Luis Borges, presenten un misterio y propongan explicaciones de tipo demoniaco o mágico, que al final son reemplazadas por cosas que son de este mundo.

El cura de Essex⁵ es un personaje que al igual que Mario Conde tiene un aspecto ordinario y no aparenta de lo que es capaz. En los cuatro casos en que acompañamos al investigador en La Habana, Mario es un policía que no lo parece y quien tampoco le interesa parecerlo. Mientras que en el caso de Chesterton, éste sólo tomó el ingenio y la inteligencia propios de su amigo, el padre O Connor, para insertárselos a Brown:

En resumen, me permití la enorme libertad de tratar brutalmente a mi amigo, de deformar a golpes su sombrero y su paraguas, de ajar su ropa, de golpear su inteligente expresión y convertirla en una estúpida cara de morcilla, y en general, de disfrazar al padre O Connor como el padre Brown.⁶

Cabe recordar brevemente, como un antecedente de Mario Conde, a Gabriel Gale, el detective poeta de Chesterton, que empleaba su visión poética del

³ *Ibidem*, p. 196.

⁴ Gilbert Keith CHESTERTON, *El candor del padre Brown*, Valdemar, Madrid, 2000, p. 13.

⁵ El rasgo o característico del padre Brown era no tener rasgos característicos. Su estilo era parecer soso y su cualidad más sobresaliente era la de no sobresalir. La intención era que su aspecto corriente contrastara con su insospechada atención e inteligencia, y para que así fuera, le hice aparecer desastrado e informe, con una cara redonda e inexpresiva, torpes modales, etcétera. CHESTERTON, *Autobiografía*, Acantilado, Barcelona, 2003. p. 369.

⁶ *Ibidem*, p. 375.

mundo para resolver enigmas y asesinatos.⁷ Muchas de sus historias eran un híbrido de literatura fantástica y policíaca, y estaban aderezadas con profundos conocimientos estéticos, esotéricos y místicos.

Gale es un joven excéntrico que nada tiene que ver con los detectives novelescos clásicos y que más bien resolvía los casos que se le presentaban gracias a cierto grado de ausencia mental:

Cualquier objeto, el que fuese, en el que fijara la vista, quedaba impreso en su mente con la fuerza de un talismán: y clavando allí sus ojos, en una suerte de visión interna de ese objeto que se le hubiese fijado en la mente y hasta mirándolo directamente antes de perderlo de vista conseguía que el objeto de marras le hablara, no ya como un talismán sino como un oráculo.⁸

Este personaje tenía una especie de mirada interna que le daba respuesta a muchas preguntas, es la visión de mundo de alguien tocado por las musas del arte, ya que Gabriel Gale al ser un poeta menor y un pintor mayor, tenía una perspectiva peculiar de su entorno.

El inusual investigador es, según Chesterton, como todo poeta un místico. Para el escritor inglés el objeto de la historia de detectives no es confundir al lector, sino iluminarlo de tal forma que cada sucesiva porción de la verdad aparezca como sorpresa. Cuando el poeta-investigador posa su mirada aparentemente distraída en un objeto, logra, más que verlo, iluminarlo con su perspectiva.

Para Chesterton la finalidad del verdadero místico no es mistificar, sino iluminar. El objeto no es la oscuridad, sino la luz, pero la luz en forma de relámpago. En las historias de Gabriel Gale, al igual que en las del padre Brown, la historia se escribe para el momento en que el lector comprende.

Para que el narrador pueda asesinar a sus creaciones es necesario que primero las haga vivir, para formar esta ficción, la experiencia vital trasciende al

⁷ Respecto al escritor inglés, Gramsci ya criticaba la concepción de este personaje: “Chesterton ha insistido sobre todo en el elemento psicológico, a través del juego inductivo-deductivo del padre Brown, pero me parece que se ha pasado un poco con el personaje de Gabriel Gale, el poeta-policía”. *Vid.* Antonio GRAMSCI, *Literatura y vida nacional*, Lautaro, Buenos Aires, 1961. p. 2.

⁸ CHESTERTON, *El arte del asesinato. 11 relatos de crimen e investigación*, Valdemar, Madrid, 2005. Véase especialmente el cuento “La casa del pavorreal”. pp. 103-129.

escritor, y así, sus textos y personajes se encuentran también permeados del gran misterio en su vida y obra: la fe.

Chesterton defiende la inspiración contra el sentido común. En el caso de Leonardo Padura tenemos el talento de Mario Conde para reconstruir los posibles escenarios y fijarse brevemente en pequeños objetos, no con la visión mística de un poeta, pero sí con la perspectiva de un escritor que va anexando elementos al vuelo de su escritura, ya que finalmente cada caso es una doble ficción.

Desde el título en el que nos presenta a Gale, “*El poeta y los lunáticos: Episodios de la vida de Gabriel Gale*”⁹, Chesterton entra de nuevo a este constante juego entre lo interno y lo externo, resaltando que la aparente irracionalidad de la inspiración poética puede ser más útil que el raciocinio puro. La vieja idea de los poetas como seres lunáticos se vuelve una contrapropuesta, los que han sido tocados por los rayos de la locura son los asesinos y los fanáticos, y corresponde al poeta descubrir la verdad y enunciarla.

Soy un sentimental, como diría Mr. Bull; soy por naturaleza un sentimental, caballeros, un simple y menesteroso escritor de cánticos sentimentales. Ustedes, por el contrario, son gente sensata, racional, fuerte, más o menos bien situada, que se ríe de las supersticiones; son en suma un grupo de caballeros con un sentido práctico de la vida y con un gran sentido común por ello...

Pero acepten que no ha sido precisamente su sentido común lo que ha descubierto el crimen cometido. Sin mí, se hubiesen ustedes limitado a cenar y a fumarse tranquilamente un cigarro al tiempo que saboreaban una copa de grog. Después se hubieran ido a sus casas tan tranquilos, sin echar un vistazo siquiera desde lejos al cajón de la basura. Han sido ustedes, además, incapaces de suponer a lo que puede llegar un hombre que se desliza por la senda del más acerbo racionalismo, del más descarnado escepticismo.

...Y seguramente lo he hecho porque soy sólo un sentimental. Y acaso también porque, aun siendo un sentimental, quizá algún rayo de luna me haya tocado, incluso uno de esos mismos rayos de la luna que han herido para su mal a este hombre.¹⁰

La crítica ha encontrado similitudes entre el joven Gilbert Chesterton y Gabriel Gale:

⁹ CHESTERTON, “El poeta y los lunáticos: Episodios de la vida de Gabriel Gale”, en *Obras Completas*, tomo II, Plaza y Janes, Madrid, 1961, p. 1,370.

¹⁰ CHESTERTON, *El arte del asesinato. 11 relatos de crimen e investigación*, Valdemar, Madrid, 2005. p. 122.

No he visto que nadie notara la más que casual coincidencia en el aspecto físico de Gabriel Gale (poeta y alumno de una escuela de arte) con el propio Chesterton en sus años de la Slade Art School, como podemos comprobar comparando la descripción de su apariencia, en el primer relato de la serie 'El poeta y los lunáticos', 'Los amigos fantásticos', con fotografías de la época, y, especialmente su autocaricatura con un rollo de papel en la mano.¹¹

El joven Gale mira al mundo a través de un prisma poético, mientras que en las famosas aventuras del cura de Chesterton, cuando el padre Brown es cuestionado sobre su método de deducción para encontrar a los culpables, finalmente devela su secreto: él posee la mente oscura de un asesino, aunque su moral es la que lo salva.

A lo que me refiero es que yo me vi realmente, a mí mismo, en persona, cometiendo los asesinatos. No es que los haya matado por medios materiales, ese no es el caso. Cualquier ladrillo o herramienta podría haberlos matado por medios materiales. Lo que yo quiero decir es que pensé como un hombre podía llegar a ser así, hasta que me di cuenta de que yo *era*, realmente así en todo, excepto en el verdadero consentimiento final de la acción. Una vez me lo sugirió un amigo mío como una especie de ejercicio religioso. Creo que lo sabía el Papa León XIII, que para mí siempre ha sido un gran héroe.¹²

Chesterton, al igual que Padura, utiliza a su personaje para transmitir sus ideas sobre el mal y la criminología, haciendo especial énfasis en los motivos que propician el crimen. La dicotomía entre ciencia y humanidades, bien y mal, así como Dios y el Diablo.

La ciencia es una gran cosa cuando se puede entender; en su sentido real es una de las palabras más grandes del mundo. Pero ¿qué quieren decir esos hombres, nueve de cada diez veces, cuando la emplean hoy en día, cuando dicen que la investigación es una ciencia o que la criminología es una ciencia? Lo que quieren decir es observar al hombre desde fuera y estudiarlo como si fuera un gigantesco insecto, utilizando lo que llamarían una luz neutral y lo que yo llamaría una luz muerta y deshumanizada. Se refieren a separarse una gran distancia de él, como si fuera un lejano monstruo prehistórico, inspeccionando detenidamente su «cráneo criminal» como una excrescencia misteriosa, como el cuerno en la nariz de un rinoceronte. Cuando el

¹¹ Vid. Horacio V ELASCO SUÁREZ, *Chesterton y el relato policial argentino*, intervención de intro de la Conferencia Internacional "Chesterton y la evangelización de la cultura", disponible en: <http://www.sociedadchestertonianaargentina.org/conferencia2005/Chesterton%20y%20el%20Relato%20Policia%20Argentino.pdf>

¹² CHESTERTON, *El secreto del padre Brown*, Valdemar, Madrid, 2004, pp. 17-18.

científico habla de un «tipo», nunca se refiere a sí mismo, pero siempre a su vecino; probablemente a su vecino más pobre. No niego que la luz neutral sea buena algunas veces, pero en cierto sentido es exactamente lo contrario de la ciencia. Muy lejos de representar sabiduría, en realidad es una supresión de lo que sabemos. Significa tratar a un amigo como un extraño y pretender que algo familiar es realmente remoto y misterioso. Es como decir que un hombre tiene una probóscide entre los ojos, o que se torna insensible cada veinticuatro horas. Bueno, lo que usted llama «el secreto» es exactamente todo lo contrario. Yo no intento situarme fuera del hombre. Yo intento meterme en el asesino... En realidad es mucho más que eso, ¿no se da cuenta? Yo *estoy* dentro de un hombre. Yo siempre estoy dentro de un hombre, moviendo sus brazos y sus piernas, pero espero a saber que estoy dentro de un asesino, pensando sus pensamientos, lidiando con sus pasiones; espero hasta quedar encorvado, al acecho de su odio encogido que no deja de escudriñar, hasta que veo el mundo con sus ojos deformes e inyectados de sangre, mirando entre los parpadeos de su necia concentración, y levantando la mirada hacia la perspectiva corta y clara de un camino directo que conduce a un charco de sangre; en definitiva, hasta que soy realmente un asesino.¹³

El escritor inglés defendía en sus obras la postura de que la mente del asesino y sus causas pueden ser entendidas internamente, el padre Brown tiene la imaginación suficiente para internarse en la mente del asesino y la moral necesaria para discernir entre el bien y el mal.

En cambio, Mario Conde reconstruye los casos poniéndose en el lugar del autor de la historia (y no necesariamente Padura) y atendiendo sospechas que le han sido aportadas en su experiencia como lector, al tiempo que pareciera ir armando, más que una pesquisa una especie de cadáver exquisito.

Las historias se desarrollan como si se tratara de una narración a cuatro manos, en la que Conde tiene que dar continuidad a los elementos que un invisible coautor va dejando, en un juego en el que tiene que ir descifrando los guiños de la trama.

Pareciera que el juego entre lector y autor se desdobra a un segundo nivel, tenemos un personaje que a final de cuentas va a ser nuestro autor. Este personaje principal, más que un investigador profesional, se vuelve un híbrido de potencial escritor de casos policiales y un aficionado a la ficción literaria.

Dentro de esta dinámica de dobles juegos, también Chesterton se convierte en personaje en las representaciones rituales que encabezaba en el “Detection

¹³ *Ibidem.* p. 19.

Club”. Apasionado del género policíaco, el escritor no solamente lo cultivaba, también lo fomentaba y reinventaba como presidente de la romántica tertulia:

...como presidente del “Detection Club” dio nuevo brillo a los rituales semisecretos de la célebre congregación de autores de novelas policíacas. Vestido con una túnica negra y púrpura, esperaba en la oscuridad a que pasaran ante él los miembros de la sociedad, guiados por “el portador de la calavera”. Esta calavera conocida con el nombre de Eric e iluminada interiormente, reposaba en un cojín rojo. Detrás iban los miembros del club con cirios encendidos y las insignias de su gremio: un puñal o un frasco de veneno. A continuación el presidente abría la ceremonia con tres preguntas: “¿Qué significan estas luces? ¿Qué significan estos cirios? ¿Qué significan estos símbolos de la muerte?” Después se leían los estatutos del club y todos prometían solemnemente cumplirlos.¹⁴

El “Detection Club” de Londres fue fundado en 1930 como una sociedad secreta de iniciados que juraban solemnemente cumplir las reglas de escritura de la asociación, se juraba por lo más sagrado y en caso de no ser creyente, se debía prometer cumplir los estatutos so pena de que sí así no lo hicieran, disminuyeran sus ventas. Esta cofradía de autores hizo numerosas obras colectivas y entre los miembros que engalanaron sus filas se encuentran Agatha Christie y Dorothy L. Sayers, además desde luego de Chesterton.¹⁵

La producción policíaca de Chesterton es muy amplia, es un escritor que tenía una conciencia muy clara sobre el triángulo entre autor, personaje y asesino. El padre Brown declara su comprensión del funcionamiento de una mente criminal y el novelista de escribir historias, deleitándose como asesino de papel y tinta.

Hace algún tiempo, sentado tranquilamente una tarde de verano, mientras pasaba revista a una vida injustificadamente afortunadamente y feliz, calculé que debo de haber sido cómplice de la desaparición de otro medio centenar de cadáveres con el fin de ocultar otros tantos crímenes; culpable también de colgar un cadáver en una percha, de meter a otro en una saca de correos, de decapitar a un tercero y colocarle la cabeza de otro, y un largo etcétera de inocentes artificios parecidos. Es cierto que la

¹⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹⁵ Respecto al escritor inglés y el género policial, Jorge Luis Borges decía: “Cabe prever una época en que el género policial, invención de Poe, haya desaparecido, ya que es el más artificial de todos los géneros literarios y el que más se parece a un juego. El propio Chesterton ha dejado escrito que la novela es un juego de caras y el relato policial un juego de máscaras... Pese a esta observación y al posible eclipse del género, estoy seguro que los cuentos de G. K. C. si empre serán leídos, y a que el misterio que su giere un hecho imposible y sobrenatural es tan interesante como la solución de orden lógico que nos dan las últimas líneas”. CHESTERTON, *El ojo de Apolo*, sel. y pról. de Jorge Luis Borges, Ediciones Siruela, Madrid, 1985.

mayoría de esas atrocidades las he cometido sobre el papel, y recomiendo encarecidamente al joven estudiante que, salvo en casos extremos, exprese sus impulsos criminales de esta forma y no se arriesgue a estropear una idea hermosa y bien elaborada, rebajándola al plano vulgar del experimento material, donde con frecuencia se ve sometida a las imprevistas imperfecciones y decepciones de este sucio mundo y que acarrea consecuencias legales y sociales inoportunas y sublevantes.¹⁶

Los rituales de Chesterton¹⁷ y la necesidad de volver la literatura una referencia vital en los casos del teniente investigador Mario Conde se encuentran hermanados, son finalmente actos que tratan de trasgredir la ficción.

...cuando ya cruzaba la calle y penetraba en el vaho de gas, orina seca y vómitos precolombinos de los portales del Centro Asturiano, donde una pareja trataba de consumir sus ardores contra una columna y chocó al fin con las puertas tapiadas del Floridita, CERRADO POR REPARACIÓN, y perdió la esperanza de un añejo doble, sin hielo, sentado en el rincón que fuera exclusivo del viejo Hemingway, recostado en aquella barra de madera inmortal donde Papa y Ava Gardner se besaron escandalosamente y donde él se había propuesto, hacía muchos años, escribir una novela sobre la escualidez...¹⁸

Mario busca esas partes de la vida en las que la literatura y la escualidez se vinculan para formar algo emotivo e inolvidable. El ritual de lo habitual, esa clase de pequeñas ceremonias personales que llenan de significado íntimo la existencia.

Las novelas que conforman *Las cuatro estaciones* son una intertextualidad que se apropia sin ocultamiento de otras escrituras y discursos, a las que atraviesa con una reescritura nostálgica, que exhibe la cita y la parodia como modos distintivos de su concepción literaria.

Las lecturas de Mario son una forma de crítica a autores contemporáneos, en las que queda clara su admiración por el talento de ciertos autores. Entre los que más se homenajean en la tetralogía encontramos a Jerome David 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

¹⁶ CHESTERTON, *Autobiografía*, Acantilado, Barcelona, 2003, p. 366.

¹⁷ Su secretaria y mejor biógrafa, Maisie Ward, ha cometido la buena indiscreción de confiarnos que el maestro, antes de iniciar el dictado, trazaba furtivamente con el cigarro la señal de la cruz. Este obeso gigante no dejó nunca de entregarse al amparo divino. *Ibidem*, p. 11.

¹⁸ PADURA, *Pasado perfecto*, p. 205.

banqueta. Recorrió los lomos con el dedo, buscando un título o autor que lo entusiasmará y desistió a mitad del 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.¹⁹

Aquí se refiere al cuento “A perfect day for Bananafish” (“Un día perfecto para el pez plátano”) de J.D. Salinger, historia que había sido publicado previamente en revistas y que aparece recopilada en *Nueve cuentos*.²⁰

En “Un día perfecto para el pez plátano”, el veterano de guerra Seymour Glass se suicida debido a problemas mentales, consecuencia de la traumática guerra. Aunque en el hospital lo hayan dado de alta, Seymour es un sobreviviente con heridas psicológicas irreversibles. A pesar de sus problemas, el joven Glass (que también fue un niño prodigio) puede socializar perfectamente con los niños, ya que existe un estado de gracia que los hermana.

En los protagonistas de las narraciones de este autor estadounidense podemos advertir, en muchas ocasiones, un profundo sentimiento de desencanto y hastío social. Los hermanos Glass, con su precoz intelectualidad, son personajes escuálidos y conmovedores, antihéroes de un mundo superficial y mediocre.

Para Mario Conde es indispensable que el escritor escriba sobre la realidad, lo que conoce y lo que ha vivido, más allá de escribir sobre lo políticamente correcto, como es el caso de su amigo Miki Cara de Jeva.

Escribiría un relato muy escuálido sobre un triángulo amoroso, en el que los personajes vivirían, con los papeles cambiados, una historia que ya habían vivido en otra ocasión. Sería una historia de amor y de nostalgias, sin violencias ni odios, con personajes

¹⁹ PADURA, *Pasado perfecto*, pp. 231-232.

²⁰ En abril de 1953, Salinger recopiló en *Nueve cuentos* aquellas historias que consideró necesario preservar. Todas habían sido publicadas en Estados Unidos excepto “Daumier-Smith’s Blue Period” (“El periodo azul de Daumier-Smith”), que primero apareció en la *World Review* en Londres en mayo de 1952. Esta revista también publicó “For Esme... with Love and Squalor” (“Para Esme, con amor y sordidez”) en agosto de 1950, para introducir a Salinger en Inglaterra. Esto se lee en Warren FRENCH, *J.D. Salinger*, Twayne Publishers Inc., Kansas State University, New York, 1963, p. 135. La traducción es mía y la limitaré sólo a las notas a pie. Y la versión en español del libro de Salinger se encuentra en: J.D. SALINGER, *Nueve cuentos*, Alianza, Madrid, 2007.

comunes e historias comunes como las vidas de las personas que conocía,²¹ porque uno debe de escribir sobre lo que conoce, se dijo, y recordó a Hemingway que escribía de cosas que conocía, y también a Miki, que escribía de cosas que le convenían.²²

Salinger conocía y había vivido de lo que escribía. Ser testigo de la crudeza de la guerra y sus combates le dejaron una indeleble marca emocional e incluso estrés postraumático, esta es justamente la raíz que nutre la sordidez y al mismo tiempo lo conmovedor de los textos que escribió durante y después de batalla.

El escritor estadounidense se incorporó a la guerra como soldado voluntario, prestó servicios de contraespionaje en Inglaterra y desembarcó en Normandía en 1944 durante el célebre día “D”, además de perseguir agentes de la Gestapo y colaboracionistas franceses. En esos andares, habrá concebido las historias que escribiría después:

Hacia marzo de 1944, Salinger estaba asignado al cuartel general de la Cuarta División de Infantería, en Tiverton, Devon, escenario en que transcurre la famosa historia de posguerra *For Esmé-With Love and Squalor*.²³

En las obras de Salinger hay, además, una crítica a la sociedad y a la vida. Los niños protagonistas de sus relatos son criaturas prodigio, ya sean escritores, filósofos o actores precoces, son esencialmente desgraciados y por lo general finalmente suicidas. Trata con maestría la imposibilidad de crecer sin dolor, ya que en las obras de Salinger, madurar implica adaptarse a la corrupción y la mediocridad del mundo adulto.

Otra de las obras favoritas de Mario Conde es *El guardián en el centeno*, novela con la que se identificaron muchos lectores e inmediatamente consiguió un gran éxito. Su popularidad se extendió en especial entre la juventud y todo aquél que encontraba un eco de reconocimiento²⁴ en la desilusión de los personajes y deleite en la prosa ágil de Salinger.

²¹ Aquí se refiere a *Fiebre de caballos*, la primera novela de Padura, misma que será abordada más adelante en el capítulo sobre la intertextualidad.

²² PADURA, *Pasado perfecto*, p. 213.

²³ Ian HAMILTON, *En busca de J.D. Salinger. Una vida de escritor*, Mondadori, Madrid, 1988, p. 103.

²⁴ Warren FRENCH, *op. cit.*, p. 110, dice: “Todos los que leyeron mucho de sí mismos en la novela no parecían darse cuenta que Holden no está buscando admiración, sino el entendimiento que lo ayude a superar ese difícil período”. La traducción es mía.

Although *Catcher* is richly and elaborately embellished, it is basically the account of the breakdown of a sixteen-year-old boy. The novel does attempt to trace the whole history of this catastrophe from its origins, but concentrates on the events of its critical stage. Salinger tries hard to make clear just what he is doing when he has Holden comment that “all that David Copperfield kind of crap” bores him and that he is going to tell only “about this madman stuff” that happened just before he got “pretty-run-down”.²⁵

El guardián entre el centeno prontamente se transformó en un icono. La historia del perspicaz Holden Caulfield²⁶ capta perfectamente las contradicciones de la rebeldía en la adolescencia, es también tristemente célebre por ser citada como guía por asesinos en serie (entre ellos el asesino de John Lennon y otros inadaptados).

Sin embargo, lejos de códigos demoníacos o claves secretas, la novela de Salinger muestra con inteligencia una visión de descontento contra la sociedad estadounidense de la posguerra:

Holden also has the intellectual problem of preparing himself for a vocation, because he rejects the kind of career for which his schooling is preparing him and as yet he can conceive of no realistic substitute for it. His emotional and intellectual problems do not, however, cause his breakdown; rather his rundown physical condition magnifies the pain these problems cause him. The boy is struggling, without enlightened assistance, against greater odds than he can fight for himself; and his “quest” during the critical period described in the book is not really for some metaphysical “grail” but simply for a “nice” (he uses the word himself at the end of his adventures) refuge from the “phony world” that threatens to engulf him.²⁷

Las grandes influencias literarias de la obra no tratan en ningún momento de ser discretas, por el contrario, intentan convertirse en algo entrañable y una referencia constante. Pero esta referencia se vuelve también un hilo vital, una forma de compartir algunas de las cosas más importantes para Mario Conde, así que cuando presta un libro, está al mismo tiempo realizando más que un acto de

²⁵ *Ibidem*, p. 108.

²⁶ “Más bien, puede demostrarse que la importancia de cualquier detalle está de alguna manera relacionada para iluminar las crisis físicas, emocionales o intelectuales que el hipersensible Holden Caulfield pasa durante el breve pero terrible período en el que comienza a descubrir que no es un despreocupado e infantil animal, sino un ser humano único”. *Ibidem*, p. 124. La traducción es mía.

²⁷ *Ibidem*, p. 109.

amor un acto de fe, ya que en la reacción que tenga la mujer a la lectura, depositará todas sus esperanzas de dejar atrás la soledad.

...acordaron que ella lo llamaría en cuanto regresara de Matanzas: le devolvería *Franny y Zooey*,²⁸ es lo mejor que escribió Salinger, le había comentado el Conde, sin lograr contener su entusiasmo, cuando le entregó aquel libro que nunca había prestado desde que pudo robárselo de la biblioteca de la universidad. Bueno, así se veían y conversaban otro rato más.²⁹

No solamente hay espacio para las lecturas preferidas de Mario, entrar a la intimidad de una casa también implica tener acceso a los libros e incluso a la ideología de quienes la habitan. Estas irrupciones son también una oportunidad más para enarbolar sus ideas literarias, así, en *Vientos de Cuaresma*, al investigar el asesinato de una maestra de Química del Pre de la Víbora, analiza los libros del departamento donde se cometió el crimen.

Sobre el televisor, en el paño más largo del mueble, había una hilera de libros que le interesó más: varios de química, las obras de Lenin en tres tomos de un rojo desvaído, una historia de Grecia y algunas novelas que el Conde jamás se atrevería a volver a leer: *Doña Bárbara*, *Papa Goliot*, *Mare Nostrum*, *Las inquietudes de Shantí Andía*, *Cecilia Valdés* y, en el extremo, el único libro que sintió deseos de robarse: *Poesía*, Pablo Neruda, que tan bien jugaba con su ánimo en ese momento.³⁰

En el desarrollo de los casos, constantemente es la visión de un aficionado a la literatura la que impera en su mirada: “El poeta tenía razón,³¹ pensó el Conde,

²⁸ En *Las cuatro estaciones* Mario Conde expresa su afición por las obras de Salinger: *El guardián en el centeno*, *Franny y Zoe*, “Para Esmé con amor y sordidez”, “Un día perfecto para el pez plátano”, etcétera.

²⁹ PADURA, *Vientos de Cuaresma*, p. 17.

³⁰ *Ibidem*, p. 33.

³¹ Aquí se refiere al poeta nicaragüense Ernesto Cardenal y su poema “Oración por Marilyn Monroe”:

Señor
recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el nombre de
Marilyn Monroe
aunque ése no era su verdadero nombre
(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a
los 9 años
y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)
y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje
sin su Agente de Prensa
sin fotografías y sin firmar autógrafos
sola como un astronauta frente a la noche espacial.

Ernesto CARDENAL, *Poesía escogida*, Barral Editores, Barcelona, 1975, pp. 40-42.

demasiado adicto a las verdades poéticas: de pronto aquella mujer de pelo platinado se había quedado sola como un astronauta frente a la noche espacial”.³²

Incluso la forma en que resume y ve sus casos bien podría ser la contraportada de una novela de moda, aderezada con una reflexión personal.

Un muchacho de Pre y una profesora como protagonista y un director, un mercader de motocicletas y un traficante de marihuana en los papeles secundarios; hay de todo, de todo: sexo, violencia, drogas, crímenes, alcohol, fraude, tráfico de divisas, favores sexuales bien retribuidos –dijo y su voz cambió repentinamente para agregar–. Da ganas de vomitar.³³

Mario Conde hace constantes referencias poéticas y los sospechosos muchas veces le parecen personajes de novela³⁴ o le recuerdan algún poema. De hecho, tiene desde niño una visión del mundo que está íntimamente ligada con la literatura, con la que tiene más que un encuentro académico o de formación, un encuentro vital.

Tiene sangre buena este gallo, tiene cojones, ¿no se los ves?, y yo nunca pude encontrarle los cojones al gallo y pensé que a los gallos los cojones no les cuelgan, sino que están por dentro, y los sacan nada más un momentito cuando se suben arriba de la gallina, pero lo hacen tan rápido que nunca se los puede ver, hasta que aprendí que mi abuelo Rufino era un poeta y lo de los cojones de gallo era una metáfora, o una asociación inesperada y feliz, como diría Lorca, que no sabía nada de gallos de lidia, aunque sí de toros y toreros, pero ésa es otra historia: ahí sí se ven los güevos.³⁵

El teniente investigador no solamente ve a los demás como personajes de una historia, se ve también a sí mismo como un protagonista y hace comparaciones constantes que no solamente tienen que ver con la apariencia o las acciones, sino con un sentido más de esa amalgama indivisible que conforman para él la literatura y la vida.

³² PADURA, *Vientos de Cuaresma*, p. 57.

³³ *Ibidem*, p. 211.

³⁴ “Con una chaqueta de cuero al tohu biera pasado por Aliosha Kara mássov, pensó el Conde, que debió apartar a Manolo del cristal para obtener una visión definitiva de su mejor pista”. *Ibidem*, p. 159.

³⁵ *Ibidem*, p. 75

Hamlet y yo ante la misma calavera: no importa que se llame Yorik y haya sido bufón, o Jorrín y haya sido capitán de policías, o Lisette Núñez y haya sido una alegre buscona de fines del siglo XX. No importa.³⁶

Incluso cuando Conde, superando momentáneamente sus viejas dudas, trata de pedir algo de naturaleza divina, se encuentra con que un par de fuerzas mayores han suplido esa necesidad vital y la han eclipsado: la poesía y la literatura.

Si iba a pedir pediría en serio, tratando de rescatar los ripios dispersos de su fe de renegado, pero no logró pasar de los primeros versos del Padrenuestro que ahora se le confundía con fragmentos del “Padrenuestro Latinoamericano” de Benedetti...³⁷

A pesar de no ser un creyente ferviente, la educación religiosa que recibió Mario Conde es finalmente una base cultural y desde luego literaria, que le ayudará a resolver un caso que tienen que ver con temas bíblicos, e incluso pedirá consejos por igual, tanto a un poeta como a un cura, para el desarrollo de sus investigaciones.

Hay que destacar que a lo largo de *Las cuatro estaciones* hace constantes alusiones a la Biblia como a un libro más, aunque entiende la mística de aquéllos que ven en este texto algo sagrado y utiliza esta visión del mundo a favor de sus investigaciones.

Pobre Lázaro: como un indio iría a la hoguera, sin humo azul ni luces de amanecer, y ya condenado al primer recinto del séptimo círculo infernal, seguir ardiendo eternamente con todos los violentos contra el prójimo.³⁸

No es de extrañarse, entonces, que el caso correspondiente al verano en *Máscaras* sea en parte resuelto con una pista de libro dentro de otro libro. Hay un rastro que es una hoja de la Biblia faltante, dicha hoja fue arrancada antes de que Alexis Arrayán fuera asesinado, y éste escondió dentro del *Teatro completo* de

³⁶ *Ibidem*, p. 185.

³⁷ *Ibidem*, p. 199.

³⁸ *Ibidem*, p. 208.

Virgilio Piñeira.³⁹ En una especie de obra abierta infinita, una lectura apunta a otra más. Las conexiones entre libros e historias son una constante, lo sagrado de la palabra va de lo religioso a lo teatral y de vuelta, en un hilo interminable.

Padura recrea en Mario Conde un lector cómplice, un hombre que a pesar de ser escritor frustrado no deja de ver el mundo a través de un velo literario. En la intertextualidad que atraviesa las novelas podemos reconocer la concepción antigua de la lectura en la que en las palabras también se recolecta, se espía y se reconocen las huellas de otras historias que se reproducen infinitamente.

³⁹ En *Máscaras*, p. 162, Padura parece resumir todo lo que se ha estado diciendo:

“—¿Dónde estaba esto?

—Elemental, teniente Conde, estaba donde debía de estar: dentro del *Teatro completo* de Virgilio Piñeira que tengo en mis estantes. Mire —y se tocó la sien—: pura deducción”.

12. AUTORREFERENCIALIDAD E INTERTEXTUALIDAD

Mario tiene pavor a escribir y descubrir que no posee talento para la creación literaria. Ser escritor es un sueño postergado durante años, a veces por desidia, pero sobre todo por miedo. Aunque le fastidie el trabajo, cuando el teniente Conde resuelve un caso y tiene algunos días de asueto, no sabe bien qué hacer con su tiempo libre.

Lo esperaban dos días de descanso que al final nunca sabría cómo invertir, hacía tiempo que no se atrevía a sentarse frente a la máquina de escribir, quizás ya nunca lo hiciera, para iniciar alguna de las novelas que se prometía hacía muchísimos años, y la soledad de su casa era una tranquilidad hostil que lo desesperaba.¹

Irónicamente, *Pasado perfecto* nos presenta un protagonista que parece tener menos miedo a la delincuencia que a una hoja en blanco. Su máquina de escribir guardada bajo la cama remeda el temor infantil a encontrar algo ominoso o maligno escondido. La vocación de ser escritor aparece constantemente, y se vuelve además una de las cosas que más valora Mario, junto con la amistad y el amor:

—No sé, un día descubrí que pocas cosas podían ser tan hermosas como contar historias y que las gentes las leyeran y supieran que yo las había escrito. Creo que por vanidad, ¿no? Después, cuando comprendí que era muy difícil, que escribir es algo casi sagrado y además doloroso, creí que debía ser escritor porque yo mismo necesitaba serlo, por mí mismo y para mí mismo, y si acaso para una mujer y un par de amigos.²

Pero además de su evidente gusto por la literatura, hay también una conexión emotiva entre la época en que Mario Conde escribía historias y, desde luego, hay una idealización del pasado. No es solamente el sueño del potencial escritor el que se encuentra en juego en la blancura de la página: son las ilusiones de sus amigos y de la mujer de la que se ha enamorado, son las expectativas de

¹ PADURA, *Pasado perfecto*, p. 22.

² PADURA, *Vientos de Cuaresma*, p. 94.

toda su generación, mismas que como se ve en las novelas, el tiempo y la realidad destruyeron.

Ser policía, durante más de diez años, le había engendrado tensiones que lo perseguían por todas partes. Sólo en algunos lugares, como en la casa del Flaco, lograba despojarse de ciertas obsesiones y sentir la levedad visceral de los viejos tiempos, aquella época de la que hablaban ahora, cuando eran estudiantes en el Pre de La Víbora y los sueños de futuro eran posibles y frecuentes, porque entonces el Flaco era flaco y caminaba sobre sus dos piernas y no lo habían herido en la guerra de Angola, Andrés pretendía ser un gran pelotero, el Conejo insistía en reescribir la historia, Candito el Rojo lucía su efervescente y azafranado pelo afro y el Conde se dedicaba a sudar sobre una Underwood sus primeros cuentos de escritor abortado.³

Durante las cuatro novelas se irán dejando pistas a veces obvias y a veces no tanto, con las que se puede descubrir que *Las cuatro estaciones* han sido escritas por su protagonista Mario Conde. El mismo que a lo largo de incontables ocasiones, nos ha tratado de dejar claro, por un lado, su miedo a escribir, y por otro, sus planes aparentemente siempre postergados de hacerlo.

Ahora pensaba que en todo aquello quizás había algún material para armar una historia bien conmovedora sobre los tiempos en que todos eran muy jóvenes, muy pobres y muy felices: el Flaco, cuando todavía era flaco, Andrés empeinado en ser pelotero, Dulcita, que no se había ido, el Conejo, claro, sería historiador, Tamara, que no se había casado con Rafael y era tan, tan linda, y hasta él mismo, entonces soñaba más que nunca ser escritor y solamente escritor, mientras desde su cama observaba una foto del viejo Hemingway, colgada en la pared, y trataba de descubrir en aquellos ojos el misterio de la mirada con que el escritor desanda el mundo, viendo lo que otros no ven. Ahora pensaba que si alguna vez escribía toda aquella crónica de amor y odio, de felicidad y de frustración, la titularía *Pasado perfecto*.⁴

Hay un juego constante entre Padura y Mario Conde, un cambio de papeles entre escritor, personaje y lector. Conde lee a su creador, pero al mismo tiempo es creador de sí mismo, ya que el teniente investigador es un personaje escritor y desde luego un narrador de historias, entre las que retoma siempre la propia como materia literaria.

³ PADURA, *Máscaras*, p. 24.

⁴ PADURA, *Vientos de Cuaresma*, p. 28.

Mirando el descenso veloz del sol pensó que le gustaría escribir algo sobre el vacío de la existencia: no sobre la muerte o el fracaso o la decepción, sólo sobre el vacío. Un hombre ante su nada. Valdría la pena si lograba encontrar un buen personaje. ¿Él mismo sería un buen personaje? Seguro que sí, últimamente sentía demasiada autocompasión y el resultado podía ser inmejorable: toda la oscuridad revelada, todo el vacío en un solo individuo...⁵

Así, Mario hace un cuento de la historia de su vida, su historia dentro de su propia historia.

Había una vez, hace algún tiempo, un muchacho que quería ser escritor. Vivía tranquilo y feliz en una posesión no muy apacible, ni siquiera hermosa pero que desde niño aprendió a querer, no lejos de aquí, dedicado, como todo muchacho feliz, a jugar pelota por las calles, a cazar lagartijas y a ver como su abuelo, a quien quería mucho, preparaba gallos de pelea. Pero todos los días de su vida soñaba con ser escritor. Primero quiso ser como Dumas, el papá, el de verdad, y escribir algo tan fabuloso como *El conde de Montecristo*, hasta que se peleó para siempre con el infame Dumas porque había escrito una continuación de aquel libro alentador, la tituló *La mano del muerto*, donde mata todo lo bello que creó en su primera historia: es una venganza muy mezquina contra toda la felicidad concedida a Mercedes y Edmundo Dantés. Pero el muchacho insistió y buscó otros ideales, que se fueron llamando Ernest Hemingway, Carson McCullers, Julio Cortázar o J.D. Salinger, que escribe esas historias tan escuálidas y conmovedoras, como la de Esmé o los tormentos de los hermanos Glass. Pero la historia de nuestro muchacho es como la biografía de todos los héroes románticos: la vida comenzó a ponerle pruebas que debía vencer, y no siempre las pruebas venían en forma de dragón, de Grial perdido o de identidades trastocadas, algunas vinieron vestidas con los lazos de la mentira, otras escondidas en la profundidad de un dolor incurable, otras como un jardín con senderos que se bifurcan y él se ve obligado a tomar el camino inesperado, que lo aleja de la belleza y de la imaginación y lo lanza, con una pistola en la cintura, al mundo tenebroso de los malos, entre los que debe de vivir creyendo que él es el bueno encargado de restablecer la paz.⁶

En las líneas finales de *Paisaje de otoño*, Mario entra de manera directa dentro del texto y revela su verdadera posición en la novela, la de escritor de esta aventura, como parece haber sido también el escritor oculto de todos los episodios de *Las cuatro estaciones*.

⁵ *Ibidem*, p. 130.

⁶ *Ibidem*, p. 40.

El texto se vuelve una pesquisa también literaria, pues depende del lector encontrar la intertextualidad declarada y a través de la lectura, percibir las transformaciones y reelaboraciones que se heredan de otros mundos textuales.

Y aunque estas referencias no son indispensables para el disfrute de la obra, sí complementan de manera importante la concepción de la literatura que tiene Mario Conde. Se trata de una conversación que se lleva a cabo en el momento que el lector escucha la voz de los textos: algunos solamente escucharán una voz y otros podrán seguir también sus ecos.

Las cuatro estaciones remiten a otros libros; hay una dirección constante en el momento de la lectura hacia la presencia de otro texto. La intertextualidad se forma con secuencias que se relacionan y conexiones múltiples que se van desarrollando.

La obra sugiere en todo momento otras lecturas y además implica una cierta preconcepción del mundo real y de ficción que envuelve a Mario Conde. La intertextualidad deliberada tiene una clara intención de referencialidad a lo largo de las novelas. El guiño que recorre estos textos, presupone la previa lectura de los otros, para lograr una comprensión más rica y enriquecedora para el lector.

Hay un camino de ida y vuelta entre estos contenidos, en donde las dependencias abren o despliegan su excedente de sentido; es decir, se resignifican. Respecto al intertexto, la filósofa búlgara Julia Kristeva apunta:

El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar con aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que uno halla en su memoria al leer un pasaje dado y la intertextualidad se trata de un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario a la lectura lineal. En suma, la textualidad tiene como fundamento a la intertextualidad.⁷

El lector tiene la alternativa de proseguir la lectura sin percibir sino un fragmento como otro cualquiera del texto, o bien optar por regresar a la lectura aludida y plantearse una nueva reformulación. En la lectura intertextual, operan simultáneamente los procedimientos de la lectura lineal y el de la lectura que va

⁷ Julia KRISTEVA, "La syllepse i ntertextuale" en *Poétique*, Núm. 40, 1979, pp. 496-501. Traducido por Desiderio Navarro en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, La Habana, 1997, pp.163-169.

sembrando el texto con bifurcaciones, retornos y recuperaciones de lo que antes se leyó.

La intertextualidad puede entenderse como una transformación literaria a partir de un texto que sirve de base. Las novelas trasladan un texto a otro contexto en un trabajo de resignificación. La lectura y escritura se vuelven inseparables, ya que el acto de escribir siempre tiene como fuente la lectura de un *corpus* literario que se encuentra en un entorno cultural. En el acto de escribir subyace el leer convertido en producción. La escritura-lectura es resultado de un diálogo entre textos, por lo que escribir tiene que ver con una participación y trasgresión del *corpus* textual anterior.

Lo que la noción de intertextualidad significa para Kristeva no es sólo que cualquier texto está relacionado a la totalidad de los otros textos como una serie dentro de una red, sino que, además, la noción tiene que ver con el poder que tiene la escritura en tanto organizadora de la literatura como una totalidad, atravesándola y transgrediéndola: la escritura, al mismo tiempo reorganiza al texto en cuanto identidad (sujeto) y en cuanto a sociedad (historia) de ahí su facultad de transgresión, en el doble sentido de ir más allá y rebasar los límites. La intertextualidad entiende pues a la literatura como una vía para transformarse a sí misma, y al mismo tiempo, al mundo.⁸

El constante mosaico de citas que aparece en la obra, implica un desborde del sentido único y último; cada palabra es a la vez un referente y al mismo tiempo un potencial de referencias.

Kristeva no concibe al texto *per se*, solo y fuera de un entorno cultural, lingüístico, moral, histórico, social. El texto es el resultado de los textos anteriores clasificados en géneros; éstos van siendo absorbidos a lo largo del tiempo y se van transformando en la medida que son contestatarios de los géneros anteriores. Para Kristeva, la relación entre los textos se refiere a una reelaboración y como resultado de ello queda una verdadera transformación.⁹

La intertextualidad en *Las cuatro estaciones* se aleja de la copia servil de un texto a otro. Las palabras de Mario Conde nacen deudoras a partir de otros

⁸ Déborah FISCHER DUBSCH, Mrs. Dalloway y Las horas *una interpretación a través de la intertextualidad*, tesis para obtener la Maestría en letras comparadas, FFyL-UNAM, 2007, p. 42.

⁹ *Ibidem*, p. 45.

personajes que ha leído, pero en esta recreación se logra una transformación que imprime un homenaje renovador.

En la obra de Padura, la intertextualidad logra la recreación a través de afinidades literarias, al tiempo que hace un homenaje a sus mayores influencias. Hay también algo lúdico en la intertextualidad, una especie de juego con el lector y con la misma literatura. Las relaciones de intertextualidad, más que atravesar párrafos, personajes y palabras que comparten los textos, cobran sentido cuando los textos se leen en paralelo, y se logra el entrecruzamiento de sentidos en la lectura.

Al principio trató de leer, buscó en todos los estantes del librero y fue descartando cada posibilidad de las que en un tiempo le resultaron más o menos tentadoras: en verdad ya no resistía las novelas de Arturo Arango, escribía muchísimas el tipo, siempre sobre personajes tronados y con ganas recuperadas de vivir en Manzanillo y recatar la inocencia a través de la novia perdida; los cuentos de López Sacha ni hablar, eran palabreríos y rebuscados y más largos que una condena perpetua; a Senel Paz había jurado no volver a leerlo, que si las florecitas amarillas, que si la camisita amarilla, si algún día escribiera algo con demonio... Podría sugerirle, por ejemplo, una historia sobre la amistad de un militante y un maricón;¹⁰ y Miguel Mejides, ni hablar, pensar que alguna vez le gustaron los libros de Mejides, con lo mal que escribe ese guajiro con ínfulas hemingwayanas. Qué literatura contemporánea, ¿no?, se dijo, y optó por intentarlo otra vez con una novelita que le parecía de lo mejor que había leído en los últimos tiempos: *Fiebre de caballos*.¹¹

¹⁰ Aquí hay una alusión al cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz. El relato aborda justamente la amistad entre un militante y un homosexual, y el conflicto entre el arte y la ideología en la Cuba castrista de 1979. David es un militante que estudia el último año de universidad en La Habana gracias a una beca. El cuento tiene fuertes tintes autobiográficos, Senel Paz, al igual que su protagonista, es hijo de campesinos paupérrimos y mejoró su vida gracias a la educación. Simboliza al hombre nuevo socialista y guarda una gran fidelidad a la Revolución por la oportunidad que le dio de educarse. Conoce en los famosos helados Copelia a Diego, un homosexual culto al que le encanta la arquitectura habanera, es un devoto lezamiano y le encanta el helado de fresa.

Hay que recordar que Lezama pensaba que el arte no debía tener una función política, ya que la poesía consta de su propia realidad y obedece a leyes internas. Hay una imagen velada, una fuerza creativa detrás de la realidad que es igual a la metáfora y que es justamente la que la poesía hace visible. Este cuento ganó en 1990 el premio Juan Rulfo y en 1993 fue adaptado en la película *Fresa y chocolate*, la historia no solamente abordaba el tema de la homosexualidad en Cuba, también fue un escaparate para evidenciar la corrupción, la escasez, el hambre y la miseria de los años noventa del siglo pasado.

Cuando David conoce a Diego cambia su visión del mundo, entiende que puede ser posible que un revolucionario vaya a casa de un contrarrevolucionario, que un ateo se a amigo de un creyente y que pueda admirar una obra de arte religiosa. Se da cuenta, en fin, que no tiene nada de malo ser amigo de un homosexual que tuvo un gato querido a quien su padre descuartizó para que se volviera hombre.

¹¹ PADURA, *Vientos de Cuaresma*, p. 86.

Mario Conde, personaje de Leonardo Padura, dice leer una novela de su creador, una historia en la que aparecen sus amigos e incluso el propio investigador en sus años de preparatoria, que aparece bajo el mote de Cachito, porque así era su bateo, a cachitos.¹²

Fiebre de caballos fue publicada en 1988; tiene una temática esencialmente amorosa y se pueden trazar hilos de continuidad entre varios de sus personajes y los de *Las cuatro estaciones*, especialmente con Andrés, protagonista de esa novela junto a Cristina.

Según su autor, el mundo y los personajes de *Fiebre de caballos* pertenecen a una época que hoy sobrevive si acaso como recuerdo, y hay momentos en que siente cómo la novela se resiente con los chirridos del aprendizaje, los truenos de la impericia y los ruidos menores de la ingenuidad y el optimismo.

Hay una gran distancia estilística y temática entre *Fiebre de caballos* y la tetralogía de Mario Conde. Esos años de periodismo le sirvieron para depurar el estilo y las vivencias en La Habana, dieron forma al futuro escenario de *Las cuatro estaciones*, novelas en las que el amor deja de ser el eje rector, en las que se hace el retrato una generación desencantada y la literatura se asume como forma de salvación.

La transición de algunos personajes de *Fiebre de caballos* pareciera obedecer a un orden natural; en el prólogo a la reedición de 2003, Padura apunta:

Quiero aprovechar también esta especie de prólogo para confesar que en 1990, cuando comencé a escribir la novela que titulé *Pasado perfecto*, no tuve la lucidez suficiente para darme cuenta de que el mundo de los protagonistas de *Fiebre de caballos* era el mismo sólo que separados por el paso del tiempo –el suyo y el mío.

Pero apenas dos años después, cuando decidí convertir al voluntarioso personaje de Mario Conde en el protagonista de una serie de cuatro novelas –que ya son cinco y espero que pronto sean más– y comencé a escribir la que titularía *Vientos de Cuaresma*, se me hizo evidente que la relación entre el Conde y el joven Andrés, protagonista de *Fiebre de caballos*, era más remota y profunda. Por eso, junto al personaje ya rescatado de *El Conejo*, traje a aquella nueva novela a Andrés, lógicamente graduado de médico y cargado con la experiencia vital que cuenta en

¹² El juego en que aparece Cachito es relatado en *Fiebre de caballos* pp.82-93.

Fiebre de caballos. Es extraño, pero no sé cómo tardé tanto en darme cuenta de que el preuniversitario donde había estudiado el Conde era el mismo de Andrés, que ambos debieron jugar juntos a la pelota pues profesaban similar pasión por este deporte – aunque Andrés siempre fue mucho mejor pelotero que el Conde– y que, por supuesto, debieron compartir los mismos amigos, como ya el mentado Conejo, el negro Pello y sobre todo cierto Flaco Luis de *Fiebre de caballos* que aparece en las novelas de *Las cuatro estaciones* como el Flaco Carlos, tal vez porque su vida dio una voltereta macabra y ahora ya no es flaco, pues está paralítico sobre una silla de ruedas por una herida de guerra sufrida en los años que median entre la historia que cuenta *Fiebre de caballos* y la que narra *Pasado perfecto*.¹³

Para retomar estos hilos conductores, Andrés reaparece en *Vientos de Cuaresma*, en *Máscaras* y sobre todo en *Paisaje de otoño*. Es justamente en esta cuarta y última novela de la serie en la que al tiempo que un huracán entra en La Habana, Andrés, en romántica conexión de alma y naturaleza, les reclama a sus amigos su incompreensión cuando se enamoró de Cristina, una mujer muchos años mayor que él –y de quien se enamora desde *Fiebre de caballos*–, y les anuncia que tiene listos sus papeles para irse definitivamente de Cuba, en donde nunca fue feliz.

La continuidad de la historia de estos personajes trasciende *Las cuatro estaciones* y sigue hasta *Adiós, Hemingway*, historia en la que el Conde tiene que entrar a la intimidad de su venerado escritor, Ernest Hemingway, para descubrir, esta vez desde el pasado, al culpable de un asesinato. En una más de las frecuentes borracheras del grupo, Andrés es evocado por el Flaco, el Conejo y el Conde, y éste le hace una ofrenda lanzando al mar una botella de ron recién bebida con un mensaje y un blúmer,¹⁴ el blúmer negro de Ava Gardner.

De los compañeros de la generación, el único que había tenido relativo éxito era Miki.¹⁵ Con una literatura al servicio de la fugacidad de lo políticamente correcto, se unía a otros de los escritores en el bar de la UNEAC, escenario al que

¹³ PADURA, *Fiebre de caballos*, pp. 7-8.

¹⁴ Pantaleras.

¹⁵ “Sin embargo, después de todo y contra toda apuesta posible, Miki había resultado ser el único escritor reconocido entre sus viejos compañeros del Pre aficionados a la escritura: él sabía –y también el Conde– que su literatura estaba irremediablemente condenada al más rampante olvido, luego de su ocasión premeditada, pero alabada por ciertos críticos y editores, de escribir sobre campesinos y de necesarias cooperativas, y de gusanos apátridas y de escorias, cuando aquellos epítetos se gritaban en las calles del país durante el verano de 1980... Sin embargo, su carnet de la Unión de Escritores lo calificaba así: escritor, y cada tarde Miki se refugiaba en el bar de la Unión a beber unos ronones que, pensaba el Conde, en rigor no le pertenecían”. PADURA, *Máscaras*, p. 60.

invita a Mario y donde el investigador oye a otros escritores hablar sobre Leonardo Padura:

Hablaban, mal y con entusiasmo, de otro escritor que al parecer había tenido mucho éxito con una novela reciente y que escribía en los periódicos artículos muy leídos, y lo calificaban de populista de mierda. Sí, decían, destilando hiel por el suelo del local, imagínate que escribe novelas policíacas, entrevistas a peloteros y salseros, y crónicas sobre chulos y la historia del ron: lo que te digo, un populista de mierda, y por eso gana tantos premios, y cambiaban el tema para hablar de ellos mismos, que sí eran escritores preocupados por los valores estéticos y el reflejo de las contradicciones sociales, cuando regresó Miki con los dos vasos de ron.¹⁶

Aunque cuando se encuentran en el bar de la UNEAC nunca dicen el nombre del autor, los temas de los que escribe son los que Leonardo Padura ha cultivado durante años; de hecho, cuando el investigador Mario Conde escucha de lo que hablan dichos libros,¹⁷ despiertan su interés y se promete buscarlos.

La intertextualidad y la autorreferencia son características de la literatura posmoderna que forman parte de su constante reescritura. La preocupación por la escritura, la reescritura y las resonancias que surgen de ésta emiten un eco en la lectura.

No obstante, al pensar en la intertextualidad como el foco que ilumina la crítica textual, el giro se ubica en el poder entender los alcances de estos traslados después de identificarlos y estudiarlos bajo una perspectiva posmoderna que busca, preeminentemente, reescribir, es decir, participar de cierta forma en un juego de alteridades entre el texto y su otro, un juego en el que el texto define su identidad frente a ese otro objeto textual a partir del “otro” objeto textual, el enfoque queda supeditado al acto de la lectura que permite al lector salir de un texto al encuentro de otro texto.¹⁸

¹⁶ *Ibidem*, p. 61.

¹⁷ Entrevistas y reportajes realizados por Padura se han reunido en libros como *El alma en el terreno* y *Los rostros de la salsa*, estas conversaciones con importantes protagonistas de la cultura cubana a barcan un amplio espectro que va desde músicos hasta peloteros. En coautoría con John M. Kirk, se publicó en el 2002 *La cultura y la Revolución cubana*. Conversaciones en La Habana donde se reúnen entrevistas con algunas figuras, como Silvio Rodríguez, Aníbal Arrufat, Alicia Alonso, Abelardo Estorino, Chucho Valdés, Pablo Armando Fernández, Leo Brouwer, Nancy Morejón, Roberto Fernández Retamar, Roberto Faedo, Frank Fernández, Fernando Pérez y Jorge Perugorría.

¹⁸ FISCHER, *op. cit.*, p. 5.

En la obra de Padura existe una intertextualidad deliberada, una evidencia abierta y sin enmascarar que nombra a los escritores y títulos favoritos de Mario Conde (incluyendo *Fiebre de caballos*) y guía la conducta de los personajes de la tetralogía e incluso parece dictar algunos pasajes de escritura cuyo estilo es un homenaje y al mismo tiempo un autohomenaje.

En este juego de intertextualidad, el lector debe entender estos indicios no como una mera casualidad sino como un trabajo intencional dirigido a la reelaboración de las novelas a partir de homenajes a otras obras y personajes. Hay, entonces, otro nivel de lectura además del evidente papel que el lector juega en una novela policíaca o de detectives como coinvestigador. En cada texto existen caminos o señales por las que el lector puede acceder, unas veces muy evidentes y otras un tanto oscuras, pero en el caso de estas cuatro novelas hay más que pistas: una invitación abierta para acceder a otro nivel de lectura a partir de las preferencias literarias del protagonista.

Según avanzan las estaciones del año, Mario Conde se va descubriendo más y más como personaje literario. Opera entonces una consciencia gradual de sentirse dentro de una obra.

En *Máscaras* hay varias caretas que caen y una de las más importante será la del policía que se descubre escritor, pero en realidad este desenmascaramiento tiene que ver también con una especie de transfiguración.

Entonces el Conde lo comprendió todo: había caído en medio de la escenografía de *El precio*, la obra de Arthur Miller que treinta años antes, con éxito todavía recordado (también lo decía el expediente) montara Alberto Marqués y que, hacía unos diez años, él mismo había visto en una versión preparada por uno de los discípulos más ortodoxos del dramaturgo. Había entrado en la escena en que llegan los personajes y..., claro que sí. ¿Sería posible?¹⁹

A lo largo de toda la novela *Máscaras* se encuentra presente la sensación de entrar al misterio escénico de una obra contemporánea, que al mismo tiempo es anacrónica y caduca. En la escena de esta nueva investigación, los protagonistas están conscientes de su papel de actores, la decoración del lugar da

¹⁹ PADURA, *Máscaras*, pp. 43-44.

el efecto de entrar más que una casa de un barrio habanero en un mundo de utilerías.

El Conde se sacudió aquella burla gruesa y entró en la sala, tan oscura y tan fresca como el día anterior, y recuperó su sillón, mientras Alberto Marqués ocupaba el suyo. Sintió que ambos se desplazaban con la premeditación de dos actores conscientes de sus movimientos escénicos.²⁰

Independientemente de que este caso lo lleve a un mundo lleno de teatralidad, Conde se da cuenta de que él no es el único actor: el dramaturgo Alberto Marqués es el otro. Ambos se internan en un diálogo en el que no hay concha de apuntador y en el que no hay además cabida para otro personaje, tal como se lo explica al sargento Palacios.²¹

Durante la investigación desarrollada en *Máscaras* es tan fuerte la noción de estar inmerso en un mundo de teatralidad, que incluso el investigador trata de adivinar en qué obra de teatro se encuentra.

El Conde pensó otra vez que estaba en medio de una representación teatral demasiado parecida a una realidad prefabricada y en la que cada cual ya tenía asignado su papel y su asiento. *El gran teatro del mundo*, que QUÉ disparate. *La tragedia de la vida*, más disparate todavía. *¿La vida es sueño?*²²

Incluso el dramaturgo que lo guía a lo largo del caso de *Máscaras*, a quien confiesa su afición literaria y con quien comparte uno de sus cuentos, después de leer el texto de Conde, le dice que es un falso policía y le descubre su máscara.

Pero sabe lo que más me sorprende: pues su capacidad de fabulación. Usted no escribió un cuento de aprendiz, amigo policía, sino el cuento de un escritor, aunque yo hubiera preferido otro final: que ella fuera la que matara al guaguero... Y dígame,

²⁰ *Ibidem*, p. 96.

²¹ *Ibidem*, p. 159-160: “Tal vez el sargento tenía razón y lo relegaba y hasta lo excluía en ciertas zonas del caso, pero ya no había remedio: aquel diálogo era entre el Marqués y él, y la presencia del sargento podía cortar la delicada comunicación con el dramaturgo. Es como una pieza de cámara para dos actores, pensó, y dijo—: Tú tienes razón en todo lo que dices y te pido disculpas, pero quédate aquí”.

²² *Ibidem*, p. 170.

¿cómo tuvo la idea de escribir este cuento? Es que siempre me fascina el misterio de la creación.²³

Un falso policía para el que la revelación es igual a escribir.

Se levantó y sacó de debajo de la cama la cajuela de la máquina de escribir. La abrió y observó la cinta, medio nublada de moho y perezas. Llevó la máquina a la cocina y la colocó sobre la mesa, y fue a buscar unas hojas de papel. Sentía que había visto un travesti y que la luz de la revelación había llegado a su mente, alarmada de tanto pensar.²⁴

La literatura como proceso incesante de creación al mismo tiempo provoca una alerta en el lector crítico, sobre una existencia probable de relación con otras obras. En el año que compartimos con el personaje de Mario Conde, las vivencias del investigador cubano se vuelven un mundo creado a partir de su posición frente a la literatura y frente al entorno que la rodea. Es necesario ponderar la importancia de la lectura literaria por encima de la lectura lineal, pues ésta es la que permite la intertextualidad.

Así el lector literario se vuelve indispensable en este segundo nivel de lectura que se establece entre las novelas y los textos homenajeados, pero especialmente se vuelve también un investigador que descubrirá finalmente en Mario Conde al autor de *Las cuatro estaciones*.

²³ *Ibidem*, p. 219.

²⁴ *Ibidem*, p. 178.

13. LA CENSURA LITERARIA

Los poetas cubanos ya no sueñan
(ni siquiera en la noche)...
Van a cerrar la
puerta para escribir a solas...

HEBERTO PADILLA

La literatura se vuelve uno de los terrenos en que la censura y la ideología se ensañan principalmente a lo largo de *Las cuatro estaciones*. En *Pasado perfecto* Mario Conde recuerda el cuento que llevó a su taller de literatura del Pre:

El cuento se llamaba «Domingos» y era una historia real y de contra autobiográfica. Empezaba un domingo en la mañana cuando la mamá del personaje (mi mamá) lo despertaba, «Arriba, mijo, son las siete y media», y él comprendía que esa mañana no podría desayunar, ni seguir otro rato en la cama, ni jugar pelota después, porque era domingo y tenía que ir a la iglesia, como todos sus amigos («Se van a perder en el infierno», decía su/mi mamá) se pasaban aquella única mañana sin clases mataperreando por el barrio y organizando piquetes a la mano o al bate en el callejón de la esquina y en el descampado de la cantera. Me parecía muy anticlerical, había leído a Boccaccio y en el prólogo explicaban lo que es ser anticlerical, y como la obligación de ir a la iglesia me hizo ser a mí también anticlerical cuando quería ser pelotero, pues se me ocurrió escribir ese cuento, pero sin ser anticlerical expreso, sino sugerido, mejor dicho, sumergido, como el iceberg del que habla Hemingway. Ése fue el cuento que llevé al taller.¹

En este “pasado perfecto”, el joven Mario que leía con sincera devoción a Ernest Hemingway, acudía al taller de literatura del Pre de la profesora Olguita. La maestra de literatura que atizaba su sed literaria y alentaba noveles escritores, se volvió como todo gran mentor, una guía que trascendía el terreno de lo académico para volverse un ejemplo de vida.

Nos reuníamos los viernes por la tarde debajo de los algarrobos que había en el patio de educación física y la profe Olguita llevaba un termo grandísimo con té frío, y nos

¹ PADURA, *Pasado perfecto*, pp. 56-57.

cogía la noche matándonos a poemas y cuentos, y éramos ultracríticos con los otros, buscando siempre la contrapelusa de las cosas, el marco histórico, si era idealista o realista, cuál era el tema y cuál el asunto y esas pendejadas que nos enseñaban en el aula como para que no quisiéramos leer, a pesar de que la profe Olguita nunca hablaba de eso y nos leía cada semana un capítulo de *Rayuela*.²

Los trabajos llevados al taller fueron el semillero de una revista. El número cero de *La viboreña* y la represión de que fue objeto su contenido, es una oportunidad para que Padura, a través de Mario y su grupo de amigos del taller literario, pueda exponer la censura que surge en todos los niveles.

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 que «El comunismo será una aspirina del tamaño del sol», acaso que el socialismo era un dolor de cabeza? ¿Qué pretendía la compañerita Ada Velásquez 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, nosotros estábamos como si nos hubiéramos emborrachado, y se paró frente a la flaca Carmita, se veía que la pobre estaba temblando y todos ellos movían la cabeza, diciendo que sí, ¿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). ¿Ésa es acaso la imagen que debemos dar de la juventud cubana de hoy? ¿Ése 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.³

La revista de *La Viboreña* jamás llegó al número uno. Durante la disertación del director se les invitaba a los integrantes del taller a hacerse una autocrítica (cualquier parecido con el caso Padilla sería una irónica coincidencia⁴) para admitir que sus textos no seguían el canon revolucionario.

² *Ibidem*, p. 58.

³ *Ibidem*, pp. 59-60.

⁴ Recordemos que en *Pasado perfecto* nos encontramos en el invierno correspondiente a 1989-1990. El caso Padilla, que marcó el inicio del divorcio entre la intelectualidad occidental y el régimen castrista, tuvo su origen en la publicación en 1968 del poemario *Fuera de juego*. Dicho libro mereció primero el principal galardón literario cubano, concedido por la Unión de Escritores y Artistas Cubanos. Pero las críticas a la revolución castrista que contenía acabaron provocando el encarcelamiento en 1971 de su autor. Padilla fue torturado y obligado a retractarse y a renegar de sus críticas al gobierno comunista en una declaración pública dirigida a la Unión de Escritores y Artistas Cubanos. Este episodio causó la reacción de

Después del ataque a la revista y como protesta, la maestra Olguita renuncia a su cargo y así concluye la etapa en la que Mario soñaba con ser escritor y asistir a la Facultad de Letras.

Después de terminar la preparatoria, a Mario le asignaron Psicología en lugar de Literatura, su padre murió y se vio obligado a dejar los estudios para empezar a trabajar. Justo cuando pedía su baja de la carrera, le propusieron entrar en la Academia de policía, de la que saldría con grados y gozaría de sueldo desde el primer mes.

¿Ése es el destino?, se preguntó desde entonces porque jamás imaginó que sería policía y que sería hasta un buen policía según le habían dicho, lo que falta es tener seso mucho seso, le explicó un colega, y nunca lo ubicaron en la Sección de Reeducación, como pidió al terminar la academia, sino que fue a dar al Departamento de Información General, clasificando casos, *modus operandi*, características de tipos delictivos, hasta que se encerró con un viejo file en la sala de computación, leyó y releyó papeles y datos, pensó hasta que le doliera la cabeza y realizó una metáfora insólita amarrando dos cabos distantes e inconexos que andaban sueltos en un homicidio que se investigaba desde hacía cuatro años.⁵

Sin embargo, ya en el estudio del caso que haría que saliera de los archivos para entrar en acción por las calles de La Habana, Mario demuestra habilidad para completar con “una metáfora insólita”, el rompecabezas del caso. A partir de este momento podemos distinguir el método de vivencias imaginadas y presentimientos, que serán uno de los rasgos más importantes en la conformación del personaje del teniente investigador.

Más que un sistema racional, Conde se encuentra a caballo entre un método que se sirve de los adelantos científicos, pero que sigue más bien el

numerosos intelectuales y un primer desencanto generalizado respecto a los métodos de la Revolución cubana. Desde Mario Vargas Llosa hasta Octavio Paz y Julio Cortázar, pasando por Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Jaime Gil de Biedma, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais y Juan Rulfo, una larga lista de escritores, cineastas y pensadores firmaron una carta en la que pedían explicaciones al gobierno de La Habana y denunciaban un comportamiento que les recordaba los procesos en Moscú a mediados de los años treinta.

Fidel aprovechó la ocasión para establecer una nueva política cultural, que se resumía en la siguiente consigna: “El arte es un arma de la Revolución”. Además, calificó la cultura como una actividad de masas e insistió en el reconocimiento del marxismo-leninismo como instrumento válido para interpretar la realidad, lo que conducía inevitablemente a un arte ideologizado. Padilla murió de un infarto en el año 2000, daba clases en la Universidad de Auburn en Fort Worth.

⁵ PADURA, *Pasado perfecto*, pp. 141-142.

rumbo de la imaginación de un hombre que siempre ha querido ser escritor y que de cierta forma, escribe así en cada caso una historia que bien podría ser literaria.⁶

Los juicios estéticos literarios del protagonista y lo que considera que debería de ser un escritor permean el año ficcional de *Las cuatro estaciones*. Miki, otro viejo amigo de Conde, encarna a un escritor 'políticamente correcto', con un discurso acorde a la ideología revolucionaria, pero al que Mario jamás ve con respeto y cuyas obras no le provocan ninguna admiración o pasión.

Siempre lo intrigó que Miki fuera, además del Cojo, el único escritor que pariera aquel taller literario del Pre, al que Miki asistía para ver que podía ligar. Pero en algún momento el bonitillo se había entusiasmado con la literatura y se había impuesto después ser escritor y de algún modo lo había logrado. Dos libros de cuentos y una novela publicados lo calificaban como narrador prolífico, aunque en una línea que jamás habría transitado el Conde de haber tenido tiempo y talento para vencer la terquedad de las cuartillas en blanco. Miki escribía sobre la alfabetización, sobre los primeros años de la Revolución y la lucha de clases, mientras él hubiera preferido escribir una historia sobre la escualidez. Algo que fuera muy escuálido y conmovedor, porque si no había conocido muchas cosas escuálidas y conmovedoras, cada vez las necesitaba más de una manera u otra.⁷

Mario Conde es un hombre escéptico y desengañado, un policía que no lo parece ni quiere parecerlo. Ante las críticas de Mario, Miki se defiende consciente de su realidad de autor asimilado al sistema y cuestiona la apatía existencial de su amigo, que no se asume ni como policía ni como escritor:

—No estoy hablando ninguna mierda y tú lo sabes. Te tienes miedo a ti mismo y no te asumes. ¿Por qué no eres policía de verdad?, ¿eh? Estás a medio camino de todo. Eres el típico representante de nuestra generación escondida, como me decía el profesor de filosofía de la universidad. Me decía que éramos una generación sin cara, sin lugar y sin cojones. Que no se sabía dónde estábamos ni qué queríamos y preferíamos entonces escondernos. Yo soy un escritor de mierda, que no me busco líos con lo que escribo, y lo sé. Pero tú, ¿qué eres tú?⁸

⁶ “Mucha rutina y aquellas ideas que a veces le venían de una inconsciencia remota sin haber sido solicitadas eran sus dos armas de trabajo preferidas”. *Pasado perfecto*, p. 183.

⁷ *Ibidem*, p. 152.

⁸ *Ibidem*, p. 156.

Gran parte de la crítica que hace a la obra de su antiguo compañero de clases, descansa en que para Mario Conde la vida y la literatura se encuentran indivisiblemente ligadas.

Escribiría un relato muy escuálido sobre un triángulo amoroso, en el que los personajes vivirían, con los papeles cambiados, una historia que ya habían vivido en otra ocasión. Sería una historia de amor y de nostalgias, sin violencias ni odios, con personajes comunes e historias comunes como las vidas de las personas que conocía, porque uno debe de escribir sobre lo que conoce, se dijo, y recordó a Hemingway que escribía de cosas que conocía, y también a Miky, que escribía de cosas que le convenían.⁹

Esta reflexión del investigador-escritor y su concepción de la poética es, desde luego, también una plataforma ideal para que Leonardo Padura pueda exponer una visión personal de la literatura que se aleja de la “políticamente correcta” que pulula por la Isla.

Padura escribe tras la máscara de un personaje que no cree que los escritores deban reflejar la realidad siempre desde el prisma de la Revolución, un policía que critica un gremio literario viciado y lleno de temores, cuyas relaciones están siempre regidas por la censura. Al respecto, Alejandro González Acosta apunta sobre la literatura de Leonardo Padura:

La violencia no enmudece al escritor, sólo promueve que su discurso se haga críptico y alusivo para evadir el control de la censura, y los riesgos que entraña, y así configurar textos en los cuales el creador se proyecta sobre sus personajes a través de formas encubiertas.¹⁰

En la novela policíaca es común encontrar la denuncia como una constante, y en el caso de Padura, sus novelas policíacas entroncan invariablemente con la denuncia. De manera talentosa logra que sus personajes hagan con el pasado un alegato contundente contra el presente isleño, sin necesidad de reiteraciones contemporáneas que lo comprometan directamente.

Si se realiza una lectura oblicua de *Las cuatro estaciones*, se entenderá que el autor habla sin duda por boca de sus creaciones, logrando paralelismos y

⁹ *Ibidem*, p. 213.

¹⁰ Alejandro GONZÁLEZ ACOSTA, *Heredia: iniciador de caminos. Encuentro de la cultura cubana*, 26-27, (otoño-invierno 2002-2003), p. 3.

guiños constantes en asechanzas a la libertad, dando como resultado una literatura críptica, en la que el lenguaje sibilino de sus personajes es al mismo tiempo denuncia y escudo.

Aunque la crítica a la censura literaria se encuentra latente en toda la tetralogía, es en *Máscaras* donde se trata el tema con mayor profundidad. El caso de Alexis Arayán aborda directamente la persecución a los homosexuales en la Isla, cuando descubren un travesti asesinado en el bosque de La Habana.

Las pesquisas para descubrir al asesino de Arayán se deben realizar discreta y eficazmente, ya que era hijo de un respetado diplomático del régimen. Las pistas apuntan a Alberto Marqués Basterrechea, hombre de letras y de teatro, homosexual desterrado en su propia tierra y excluido del círculo cultural dominante en Cuba.

Además del evidente juego de palabras con apellidos y títulos nobiliarios, hay también una gradación intencional en la relación entre el teniente investigador y el dramaturgo. El título de marqués es de categoría superior al de conde, así, durante sus entrevistas se relacionan a nivel no solamente de sospechoso e investigador, sino que gradualmente se transforman en maestro y aprendiz de escritor.

Héroe de un drama en el que fue también la primera víctima, Marqués es un pálido director de teatro, delgado hasta la escualidez, que se emperifolla con una vieja bata china de seda y que hace de cada encuentro con el investigador un acto teatral.

Sí, aquello debía de ser una de las finas estratagemas del demonio, pues según los informes que el Conde guardaba en su libreta, extractados del viejo pero todavía saludable expediente que le facilitó, con una espléndida sonrisa, el especialista de seguridad que atendía al Ministerio de Cultura, cualquier cosa era posible tratándose de aquel preciso y diabólico Alberto Marqués: homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de marihuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, llena de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas, anotados y clasificados con la indudable ayuda de un moscovita manual de técnicas y procedimientos del realismo socialista... Aquel impresionante *curriculum vitae* era el resultado de las memorias escritas, conjugadas, resumidas y hasta citadas textualmente, de varios informantes

policíacos, sucesivos presidentes del Comité de Defensa de la Revolución, 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.¹¹

Durante los interrogatorios, los recuerdos de Marqués son un rico listado de intelectuales y artistas esenciales de la época. Las andanzas de un homosexual, que es también un hombre de letras, se vuelven un viaje en el tiempo y a la vez el testimonio de la ahora lejana libertad en su estancia parisina.

Lo recuerdo todo, cada día, cada minuto, cada conversación con Jean-Paul Sartre y con su inevitable Simone de Beauvoir, las cenas con George Plimpton mientras me entrevistaba para *Paris Review*, la búsqueda en la vida, en la cuerda locura y en los papeles de Antonin Artaud para su edición ya comprometida de *El teatro y su doble*, la nostalgia adquirida por la muerte de un Camus a quien no conocí y al que siempre conocí tanto, el reencuentro guiado por los ojos y los pasos de Néstor Almendros, de la escenografía real de tanto cine francés, y la persecución, del brazo de mi amigo Cortázar, de la arqueología jazzística de entreguerras, cultivada en bares como grutas benéficas...¹²

Pero incluso los recuerdos tienen que ser censurados, ya que existe una dicotomía muy delicada entre lo público y privado en la Isla. Los dirigentes de la cultura en el poder tienen su contraparte en los círculos clandestinos de intelectuales y homosexuales, grupos sostenidos por la inconformidad y la persecución. Una sola indiscreción de la memoria provocaría que el futuro de cualquier escritor bien posicionado se colapse.

Y yo (y también el Otro Muchacho, de cuyo nombre no debo ni quiero acordarme, pues sería política e ideológicamente inadecuado revelar su vieja amistad con el Recio y conmigo, en aquel París fantasmagórico donde todo era posible, incluso que yo anduviera con él por las calles)...¹³

El espacio donde habita Alberto Marqués es teatral y excéntrico, la mayor parte de sus muebles son escenografías de obras pasadas. Sus libros y sus modales amanerados son un desafío a los parámetros del gobierno y la sociedad.

¹¹ PADURA, *Máscaras*, p. 42.

¹² *Ibidem*, p. 47.

¹³ *Ibidem*, p. 48.

Es justamente en esta especie de escenario surrealista donde el dramaturgo criticará la literatura de sus contemporáneos, constreñida mediante la inoculación del miedo a escala cultural, para convertir a los escritores en una pieza útil para la maquinaria ideológica.

Se imagina eso, ¿parametrar a un artista, como si fuera un perro con pedigrí? 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 sí quería purificarme con el contacto de la clase obrera,¹⁴ aunque nadie me preguntó nunca si yo deseaba ser puro ni a la clase obrera si estaba dispuestas a acometer tal empeño desintoxicante, pues me pusieron a trabajar en una biblioteca pequeñita que está en Marianao, clasificando libros.¹⁵

Marqués en otro tiempo contaba con un séquito de seguidores de los cuales muy pocos siguieron frecuentando su amistad después de las acusaciones que sufrió de desviado ideológico, idealista, extranjerizante y maricón. También tuvo que sobrellevar, además de la censura a sus obras, el intento feroz de desaparecerlo de la historia literaria cubana.

Del carajo: una pila de años sin que una línea suya se publicara en la más insignificante revista, se prohibió que los críticos lo mencionaran cuando se escribía de teatro, desapareció de las antologías y hasta de los diccionarios de autores. Nada: dejó de existir.¹⁶

Ante la urgente necesidad de crear un “hombre nuevo” a imagen y semejanza del Che Guevara, con toda la descarga del realismo socialista y tratar el arte simplemente como un arma ideológica, las obras de Marqués fueron enjuiciadas en el mismo teatro donde se presentaban regularmente. La escena es descrita por Padura como un interrogatorio policial:

¹⁴ Como el propio Alberto Marqués relata a Mario Conde, en 1965 el gobierno creó las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP), campos de trabajo forzado adonde fueron a parar “jóvenes descarriados”, entre ellos una cantidad numerosa de homosexuales para que se hicieran hombres cortando caña y recogiendo café. En 1971 también se dictó una ordenanza, donde se legislaba jurídicamente sobre el “homosexualismo ostensible y otras conductas socialmente reprobables”.

¹⁵ PADURA, *Máscaras*, pp. 54-55.

¹⁶ *Ibidem*, p. 63.

Dentro habían puesto una mesa sobre el escenario, donde había quedado parte de la escenografía de *Yerma*, con su ambiente luctuoso, lleno de telas negras... Ellos eran cuatro, como una especie de tribunal inquisidor, y sobre la mesa habían puesto una de esas grabadoras grandotas de cintas, y le iban diciendo a la gente sus pecados y preguntándoles si estaban dispuestos a revisar su actitud en el futuro, si estaban de acuerdo con iniciar un proceso de rehabilitación, trabajando en los lugares en que se decidiera. Y casi todo el mundo admitió que era pecador, incluso hasta agregaban culpas que los acusadores no habían mencionado, y aceptaban la necesidad de aquella purga purificadora, que limpiaría su pasado y su espíritu de lastres intelectualoides y seudocriticistas...¹⁷

Durante el juicio estético las obras y montajes del escritor fueron acusadas de fomentar el esnobismo, el homosexualismo, la extravagancia y otras “aberraciones sociales”. Se le culpo también de “arrogancia señorial” y de utilizar a los pueblos latinoamericanos como temas para creaciones que los convertían en favoritos de los teatros burgueses y las editoriales del imperialismo.

Por último vino el discurso final, leído por el que presidía la mesa, y que no había hablado hasta entonces, y como ya se podrá imaginar, apenas dijo nada nuevo: repitió que aquello era una lucha abierta con el pasado, el imperialismo y los siervos de la burguesía, y a favor de un futuro mejor, en una sociedad donde el hombre no fuera el lobo del hombre. En fin: un mal cierre de espectáculo para la función histórica de aquella tarde de 1971, donde hubo hasta aplausos y gritos de júbilo... Y dejaron que el telón cayera sobre mi cuello...¹⁸

Aislado y representando el papel del condenado en un aún inconcluso drama, el proceso en contra del dramaturgo se ve aderezado con la teatralidad del lugar del juicio, el sitio en el que cultivo tantos éxitos y en los que el comité, cual trágico coro griego, decreto su final.

Los compañeros de antaño quedan atrapados en un ambiente de suspicacia, en el que la delación y la deslealtad son acompañantes del temor constante y la inseguridad.¹⁹ Existe un miedo que se extiende por la inseguridad ante el otro.

¹⁷ *Ibidem*, p. 106.

¹⁸ *Ibidem*, p. 109.

¹⁹ “Y es que Cuba, además, unánimemente y quizá como parte de su rica herencia española, es país de Caín, donde el hermano suele traicionar al hermano: Abel Sánchez vive entre nosotros con diferentes rostros”. En GONZÁLEZ ACOSTA, *op. cit.*, p. 2.

—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... Esos fueron los que quisieron acabar con gentes como yo, o como el pobre Virgilio, y lo consiguieron, usted lo sabe. Acuérdesese que en sus últimos diez años Virgilio no volvió a ver editado un libro suyo, ni una obra de teatro representada, ni un estudio sobre su trabajo publicado en ninguna de estas seis provincias mágicas que de pronto se convirtieron en catorce y un municipio especial. Y a mí me convirtieron en un fantasma culpable de mi talento, de mi obra, de mis gustos de mis palabras. Todo yo era un tumor maligno que debían extirpar por el bien social, económico y político de esta hermosa isla en peso. ¿Se da cuenta? Y cómo era tan fácil parametrarme: cada vez que me medían por algún lado, siempre el resultado era el mismo: no sirve, no sirve, no sirve...²⁰

Respecto a las delaciones, la persecución y sus consecuencias éticas, González Acosta señala:

Las tiranías, además de oprimir, crean un progresivo estado de envilecimiento entre sus sometidos y de ahí una consecuencia ética: la degradación moral que propicia ese horripilante infierno del “bosque de ojos” de *Alice in Wonderland*, de tal suerte que todos se convierten en perseguidos y perseguidores al mismo tiempo por la amenaza latente de ser denunciado si no se denuncia antes.²¹

La desvalorización de la literatura anterior a la Revolución conlleva a una herencia negada, y cualquier mérito que se detecte en estas obras mengua, aparentemente, cualquier análisis objetivo. Las conversaciones con Alberto Marqués, hacen que Mario Conde se cuestione también la relación entre la ideología y la literatura.

¿La ideología nueva, la educación de las masas nuevas, el cerebro nuevo del hombre nuevo podían ser contaminados y hasta destruidos por empeños y ejemplos como los de Alberto Marqués? ¿O no era más perjudicial una literatura de oportunidad como la que cultivaba su compañero Miki Cara de Jeva, siempre dispuesto a pervertir su escritura y, de paso, a vomitar su frustración sobre todo aquel que escribiera, pintara o bailara con verdadero talento?²²

²⁰ PADURA, *Máscaras*, p. 105.

²¹ GONZÁLEZ ACOSTA, *op. cit.*, p. 3.

²² PADURA, *Máscaras*, p. 67.

El título de *Máscaras* no es gratuito. Marqués está de detrás de una máscara tratando de sobrevivir a la censura y al olvido.²³ Mario Conde está tratando de quitarse la máscara de policía para dejar ver su verdadero rostro de escritor.

Hay que destacar cómo Mario Conde va cambiando sus prejuicios respecto a los homosexuales, ideas que también han sido una máscara necesaria en su código de barrio machista. La homosexualidad y su persecución en Cuba se abordan en *Máscaras* desde las tertulias intelectuales de Marqués hasta las remembranzas de Mario Conde de Luisito El Indio, el único homosexual declarado de su barrio.

Conde recuerda, ahora bajo una perspectiva diferente, que los mismos chicos que apedreaban y vituperaban en público a Luisito seguían sus escalas de iniciación sexual con El Indio después de experimentar con cerdas y patos. El hostigamiento fue permanente hasta que durante el éxodo de 1980, Luisito abordó una lancha en el puerto de Mariel²⁴ con destino a Estados Unidos, donde se convirtió quirúrgicamente en Louise Indira.

Los prejuicios que Conde tenía sobre los homosexuales van cayendo durante las pesquisas como una sucesión de caretas, y el desprecio original hacia el dramaturgo Marqués se transforma en admiración por su larga resistencia y la inquebrantable defensa de sus convicciones.

Pues la verdad-verdad es que ese maricón que se caga de miedo si le dan un grito tiene unos cojones que le llegan hasta los tobillos.²⁵

Además de la admiración que despierta en Mario Conde un escritor como Marqués, éste posee además uno de los tesoros más apreciados por el

²³ Marqués lo explica: “Me di por vencido y acepté todos los castigos: trabajar en la fábrica, primero, y en la biblioteca, después, olvidarme del teatro y de las publicaciones, de los viajes y las entrevistas, convertirme en nada. Y asumí mi papel de fantasma vivo, actuando con máscara y todo, tanto tiempo, que ya usted lo ve: una máscara blanca es ahora mi propio rostro”. *Ibidem*, p. 225.

²⁴ Se calcula que cerca de 125,000 refugiados cubanos llegaron del Puerto de Mariel a las costas del Sur de Florida. Los “marielitos” fueron tachados en Cuba de traidores y en Estados Unidos fueron encasillados como criminales y desadaptados sociales. La mala fama de los refugiados fue explotada por el director estadounidense Brian De Palma en su película *Scarface* en 1983, en la que Al Pacino encarna a Tony Montana, el prototipo del mafioso cubano de aquellos años.

²⁵ *Ibidem*, p. 64.

investigador: una biblioteca privada, pequeño paraíso de libros que han escapado a la censura ideológica.²⁶

Entonces descubrió el origen del olor que no había podido clasificar al principio: era el perfume opresivo y magnético del papel viejo, húmedo y empolvado, que salía de aquel recinto, también oscuro, donde estaba lo que debía ser la biblioteca de Alberto Marqués, seguramente poblado de obras y autores excluidos por ciertos códigos y de exóticas maravillas editoriales, inimaginables para un lector del común, que el Conde trató de imaginar...²⁷

Para Alberto Marqués los libros son un umbral a lo eterno, lo que no se puede borrar, una ventana a lo magnífico, algo con lo que ni siquiera se atreve el olvido. Durante los años en que oficialmente fue condenado al silencio había escrito secretamente ocho obras de teatro y un ensayo sobre la recreación de los mitos griegos en el teatro occidental del siglo veinte.

—...No me dejaron publicar ni dirigir, pero nadie me podía impedir que escribiera y que pensara. Estas dos carpetas son mi mejor venganza, ¿me entiende ahora?
—Creo que sí —dijo el Conde y acarició las hojas mecanografiadas de su cuento y descubrió, en ese instante, que no sabía qué hacer con él. Tal vez sólo era una historia para tres lectores: él mismo, el Flaco Carlos y Alberto Marqués, y sin embargo, eso le resultó suficiente. No, ni siquiera le parecía necesario exhibirse más allá, ni pretender nada de la literatura: sólo hacerla, pues el Marqués tenía razón: en aquellas cuartillas estaba lo invencible.²⁸

Escritor ante todo, Alberto Marqués tiene en el cañón de su pluma su mejor arma y una manera sublime de venganza contra el olvido. Es quizá hasta *Máscaras* cuando Mario Conde empieza a quitarse también la careta y aceptar que bajo su apariencia de investigador se encuentra un escritor que tiene que vencer el miedo al silencio.

²⁶ Esta fascinación bibliófila se verá ampliamente tratada más adelante, en la última entrega de la tetralogía: *Paisaje de otoño*, en la que Mario se dedica a la venta de libros viejos.

²⁷ *Ibidem*, p. 52.

²⁸ *Ibidem*, p. 226.

CONCLUSIONES

Durante los años sesenta el triunfo de la Revolución cubana, la utopía socialista y sus consecuentes ideas libertarias, lograron en América Latina un efecto de optimismo colectivo. La literatura cubana de la Revolución tuvo que corresponder a las expectativas que el nuevo orden político impuso.

En 1968, con la matanza de Tlatelolco, en México se alcanzó un punto álgido, y durante los setenta y ochenta la represión de las dictaduras y las guerras civiles paralizaron la vida intelectual latinoamericana. Como consecuencia de estas luchas, muchos intelectuales murieron, fueron encarcelados o exiliados.

Los ideales se derrumbaron gradualmente, el desencanto y la frustración crecieron con la caída del muro de Berlín, la revelación de fallas del castrismo y el triunfo global de las doctrinas neoliberales.

Con la reivindicación de la cultura de masas comenzó el rescate de los géneros considerados menores, entre ellos la narrativa policial, en la que destacaba su papel crítico y testimonial.

Leonardo Padura pertenece a un grupo de autores que se refugian en la cotidianidad y privilegian en su obra nuevos realismos. Se reconocen como autores de literatura neopoliciaca y hacen frente común a los prejuicios que sobre el género pudieran existir en los medios editoriales y críticos.

Hermanados en la *Semana Negra de Gijón*,¹ a la cual califican como “una fiesta entre amigos”, comparten y analizan su visión de lo que debe ser la moderna literatura negra. En sus obras se encuentra siempre latente el desencanto, encuentran en el relato neopolicial la novela social del fin de milenio una radiografía eficaz de la sociedad contemporánea.

¹ La Asociación Internacional de Escritores Policiacos, AIEP, fue fundada 1986, en Cuba, durante el encuentro de escritores policiacos de ese año. Entre sus objetivos, además de reunir a los escritores del género, se encuentra promover éste para su edición en otros países. La Semana Negra de Gijón surgió justamente como un evento cultural que serviría de marco a un encuentro de la AIEP. Organizada por el Ayuntamiento de Gijón, además de presentaciones de libros y la entrega del Premio Dashiell Hammett, tiene una nutrida oferta cultural que ha crecido a lo largo de veinte años. El diario del festival, *A Quemarropa*, que se publica durante el encuentro, cuenta con la colaboración de destacadas plumas del género negro.

La novela neopolicíaca² se vuelve un medio para comprender e interrogar el mundo. A través de ella, sus autores pueden cuestionar la violencia y las relaciones entre la ilegalidad y del crimen. El hecho criminal es visto como un accidente social, los autores ponen especial énfasis en el diálogo y la construcción de ambientes, predominan los personajes centrales marginales por decisión.

Sin embargo, aunque la obra de Leonardo Padura comparte todos estos rasgos propios de la literatura neopolicial, su propuesta literaria va más allá de la indagación en la condición humana. Padura asume el desarrollo de la novela policíaca como una adaptación del género para expresar sus afanes narrativos.

La función didáctica no es directa, se vuelve un resultado incidental de la narrativa de Padura, que no tiene pretensiones más allá de escribir de lo que conoce y lo rodea. Las vivencias de sus entrañables personajes no tienen la finalidad de que la mirada de sus lectores sea menos complaciente, y si ocurre, es resultado de la naturaleza de la realidad que intenta retratar.

Mario Conde dista mucho del solitario detective del mundo de los *gangsters* que para desenmarañar las tramas recurre a su conocimiento de las miserias humanas, él apela a su intuición literaria. Fiel a su propio código de honor, la literatura, la amistad y los recuerdos tienen un valor más fuerte que la conciencia gremial y los oficialismos.

Incluso sus lazos de sangre no son tan fuertes como la verdadera hermandad que tiene con El Flaco Carlos y la maternal Jose. Logra la autorrealización al ayudar a aquellos que se encuentran en problemas, pero también tiene una preocupación constante por sus amigos, incluyendo a los que estén fuera de la ley, como Candito El Rojo. Mario Conde sobrevive con cigarros, café, ron, duralginas y pomada china, pero se mantiene con vida gracias a la nostalgia y a la hermandad.

Padura aprovecha de la novela policial y su cualidad de presentar la naturaleza humana de manera cruda, mostrando en cada caso lo ominosa que puede llegar a ser la sociedad. Conde es un antihéroe que testimonia en cada una

² Uno de los rasgos comunes de la novela neopolicial es la exploración de temas y personajes vinculados a la realidad social y política latinoamericana, en la que los principales crímenes son una cuestión de Estado o propiciados por un medio de corrupción política y económica.

de sus investigaciones, además de circunstancias marginales, una mirada a lo vivido por su generación.

Durante sus años como periodista en *El caimán barbudo*, Leonardo Padura se internó en una ciudad que fue reinventando, enriqueciéndola a través de palabras y nuevas perspectivas mediante las cuales fue madurando La Habana de sus novelas.

La vida de Mario y sus amigos es una mirada analítica al pasado, durante los años en que escribía reportajes. No obstante, Padura habrá observado que la prensa no reflejaba la realidad cubana, y fue entonces que decantó la novela, ya que con ella tuvo y tiene la posibilidad de hacer este recuento.

El periodismo que se hace fuera de la Isla y el periodismo local están fuera de foco. Por un lado hay una versión oficial por parte de los diarios que pertenecen al Estado y por otro, un periodismo empeñado en resaltar lo peor de la sociedad cubana. Sus novelas son una tercera vía, una menos radical y más artística, una forma de personal de ver la realidad desde su generación.

En la novela policial contemporánea se presenta una costumbre paradójica: los límites se desdibujan y ante esto queda un tipo de novela que, sin ser propiamente policíaca, tiene las características policíacas. La intención de emplear cierto tipo de recursos es lo que la acerca al género.

A lo largo de la tetralogía, La Habana es una ciudad esencialmente literaria, una urbe cuyo pulso vital se puede entender a través de la literatura. A pesar de que en ninguna de las cuatro novelas se nombra el barrio del Conde, los lectores cubanos lo ubican claramente en Mantilla, el lugar donde radica Padura.

Más allá de lograr una identificación con La Habana y sus barrios, Padura consigue, a través del año ficcional que novela, mostrar el desencanto y la melancolía, que vivió su generación. Los personajes que evolucionaron desde su primera novela, *Fiebre de caballos*, son un eje conductor cuyo desarrollo también es un recuento de la Cuba contemporánea.

Las cuatro estaciones tratan los mismos temas que otras novelas policíacas: ambición, amor, sexo, dinero y poder, además de la eterna búsqueda de justicia. Sin embargo, durante los años en los que Leonardo Padura ha escrito

y publicado su tetralogía, ésta ha contribuido de manera decisiva a cambiar la novela policíaca cubana, haciendo un desvío personal de las vertientes éticas y estéticas que hasta entonces había tenido el género.

El mismo autor ha llamado a sus novelas “falsos policíacos” porque él, más que desarrollarlo ortodoxamente, utiliza el género a su conveniencia. A pesar de que emplee recursos, fórmulas y estructuras del género, éstos son solamente herramientas cuya finalidad es que su obra se convierta en un reflejo de la realidad cubana contemporánea.

Padura se vale en sus novelas de una de las más grandes virtudes del estilo policíaco: ser un testimonio fiel del lado más oscuro de la realidad y la sociedad. Sabe que hay ciertos límites para que sus libros puedan circular en Cuba, pero no tiene intención en transgredirlos, ya que al cruzar este umbral su obra caería inevitablemente en el terreno de la política y no de la literatura.

Las cuatro estaciones completan un ciclo perfecto cuando finalmente El Conde se vuelve escritor, colocando de esa manera a la tetralogía en una especie de espiral eterna.

Los personajes de Leonardo Padura se vuelven escuálidos y conmovedores, más que por la repetición de costumbres, por la amistad que los hermana, que es una verdadera fraternidad que los ayuda a enfrentarse al destino. Uno de los más entrañables es sin duda El Flaco Carlos, que ya no es flaco, pesa alrededor de los cien kilogramos y desde su silla de ruedas además de compartir recuerdos y ron, muchas veces le da el rumbo a seguir en sus pesquisas.

El Flaco siempre le ha dicho al Conde que es un recordador de mierda. Y tiene razón, Mario Conde es nostálgico y desencantado. Siente nostalgia por aquel tiempo en que junto con sus amigos, tenía la convicción de que las cosas iban a ser mejores. Su generación ciertamente es una generación desencantada, pero para llegar a ello, fue necesario creer y esta es otra de las características de sus personajes: la transición entre fe y desilusión a lo largo de los casos novelados.

A primera vista Mario Conde no tiene muchas cualidades, es un investigador incapaz de darse cuenta de que una mujer lo engaña, es un borracho recurrente y es poco disciplinado en su trabajo. Puede parecer un desastre, pero

en lo esencial, Conde es un hombre de fidelidades claras y esta cualidad es la que hace posible su función de juzgar a aquellos que gozan socialmente de una apariencia perfecta.

Más allá de sus investigaciones y de luchar por el bien y castigar el mal, de su razón de ser y su fidelidad con sus amigos, con el cariño especial hacia Jose y El Flaco; hacia sus escritores, sus guías, el septeto de hermanos Glass y sus libros favoritos; de la compañía, estación tras estación, de la voz de Tom Fogerty [sic] y Credence, de Lennon y McCartney en los campos de fresas; de Basura, el perro callejero que decide querer para no quedarse solo ni cuando muera el próximo Rufino; del amor de su vida, Tamara; y del juego de pelota, icono cubano que le demuestra su pertenencia a la Isla, las cuatro estaciones que conforman el año, y todos los días de su vida, son finalmente una búsqueda de pertenencia, de amor y de escualidez.

Siempre le gustó la soledad del jardín central, la amplitud de sus espacios, la responsabilidad de recibir contra la piel del guante la masa sólida de la pelota, el asombro intelectual provocado por la capacidad instintiva que lo hacía correr en busca de aquella bola blanca en el preciso instante que salía del bate y apenas había iniciado su caprichoso recorrido. Aquéllos eran los olores, los colores, las sensaciones, las habilidades de una pertenencia a un lugar y a un tiempo que podía recuperar con la simple acción de ver y respirar con deleite un ambiente irrepetible y profundamente incorporado a su experiencia vital, que le resultaba tan cercano como el de las vallas de gallos. La tierra, el sudor, la saliva, el cuero, la madera, el olor verde y dulce de la hierba pisoteada y, más de una vez el sabor de la sangre, eran sensaciones asumidas y reciamente asimiladas por su memoria y sus sentidos. El Conde respiró tranquilo: algo le pertenecía con amor y escualidez.³

³ Leonardo PADURA, *Vientos de Cuaresma*, pp. 221-222.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

PADURA FUENTES, Leonardo. *Pasado Perfecto*, Colección Andanzas 397, Tusquets, Barcelona, 2000.

—————, *Vientos de Cuaresma*, Colección Andanzas 434, Tusquets, Barcelona, 2001.

—————, *Máscaras*, Colección Andanzas 292, Tusquets, Barcelona, 2001.

—————, *Paisaje de otoño*, Colección Andanzas 345, Tusquets, México, 1998.

Bibliografía indirecta

ACOSTA, Leonardo, *Encuentro de escritores policíacos Cuba 86*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1986. (Ejemplar mecanografiado).

ÁLVAREZ MAURÍN, María José, *Claves para un enigma, La poética del misterio en la narrativa de Dashiell Hammett*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, Salamanca, 1994.

BOILEAU, Pierre y NARCEJAC, Thomas, *La novela policial*, Paidós, Buenos Aires, 1968.

BOLLEME, Genieviève, *El pueblo por escrito*, Grijalbo-CONACULTA, México, 1990.

CARDENAL, Ernesto, *Poesía escogida*, Barral, Barcelona, 1975.

CHESTERTON, Gilbert Keith, *Autobiografía*, traducción y notas de Olivia de Miguel, Acantilado, Barcelona, 2003.

—————, *El arte del asesinato, 11 relatos de crimen e investigación*, selección de Rafael Díaz Santander, Valdemar, Madrid, 2005.

—————, *El candor del padre Brown*, traducción e introducción de José Rafael Fernández Arias, Valdemar, Madrid, 2000.

—————, *El ojo de Apolo*, selección y prólogo de Jorge Luis Borges, Siruela, Madrid, 1985.

—————, *El secreto del padre Brown*, traducción José Rafael Hernández Arias, Valdemar, Madrid, 2004.

—————, *Obras completas*, tomo II, Plaza y Janes, Madrid, 1961.

CONAN DOYLE, Arthur, *Lo mejor de Sherlock Holmes*, Diana, México, 1953.

DE BALBOA, Silvestre, *Espejo de Paciencia*, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad Central de Villas, La Habana, 1960.

DEL MONTE, Alberto, *Breve historia de la novela policíaca*, traducción de Florentino Pérez, Taurus, Madrid, 1962.

FEREYDOUN, Hoveyda, *Historia de la novela policíaca*, traducción de Monique Acheroff, Alianza, Madrid, 1967.

FERNÁNDEZ PEQUEÑO, José M., *Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria (1975-1976) Crítica sin retroceso*, UNEAC, La Habana, 1994.

GRAMSCI, Antonio, *Literatura y vida nacional*, Lautaro, Buenos Aires, 1961.

GUBERT, Román, *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona, 1970.

HAMILTON, Ian, *En busca de J.D. Salinger. Una vida de escritor*, traducción de Héctor Silva, Mondadori, Madrid, 1988.

HAMMET, Dashiell, *El halcón maltés*, Alianza, Madrid, 1969.

LEZAMA LIMA, José, *Paradiso*, edición de Eloísa Lezama Lima, Cátedra, Madrid, 1997.

MANDEL, Ernst, *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, UNAM, México, 1986.

NÚÑEZ RUIZ, Diego, "Positivismo, darwinismo y literatura", en *Historia y crítica de la Literatura española, Romanticismo y Realismo*, tomo V, director Francisco Rico, Grijalbo, Barcelona, 1982.

PADURA FUENTES, Leonardo, *Adiós a Hemingway & La cola de la serpiente*, Unión, La Habana, 2001.

—————, *Con la espada y con la pluma: Comentarios al Inca Garcilaso*, Letras Cubanas, La Habana, 1984.

—————, *El viaje más largo*, Unión, La Habana, 1994.

—————, *Fiebre de caballos*, Letras Cubanas, La Habana, 2003.

—————, *La puerta de Alcalá y otras cacerías*, Callejón, San Juan, Puerto Rico, 2000.

—————, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1989.

—————, *Los rostros de la salsa*, Unión, La Habana, 1997.

—————, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, Letras Cubanas, La Habana, 1994.

PADURA, Leonardo y ARCE Raúl, *El alma en el terreno. Estrellas del béisbol*, Abril, La Habana, 1989.

PADURA, Leonardo y KIRK, John M., *La cultura y la revolución cubana, Conversaciones en La Habana*, Plaza Mayor, San Juan, 2002.

PADURA, Leonardo y LÓPEZ COLL, Lucía, *Variaciones en negro. Antología de relatos policiales iberoamericanos*, Arte y Literatura, La Habana, 2001.

PALACIOS Jesús y WEINRICHTER Antonio, *Gun crazy, Serie negra se escribe con B*, T&B, Madrid, 2005.

PAZ, Senel, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Era, México, 1991.

PÉREZ VALERO, Rodolfo, *No es tiempo de ceremonias*, Arte y Literatura, La Habana, 1974.

THOMPSON, Peggy y USUKAWA Saekp, *Hard Boiled, Great lines from classic Noir Films*, int. de Lee Server, Chronicle Books, San Francisco, 1996.

TORRES MEDINA, Vicente Francisco, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, CONACULTA, México, 2003.

VÁZQUEZ DÍAZ, René, *El sabor de Cuba*, fotografía de Merja Vázquez Díaz, Tusquets, Barcelona, 2002.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Los mitos de la creación criminal. Historia y leyenda de toda la literatura de criminales y detectives desde Poe hasta la actualidad*, Planeta, Barcelona, 1981.

VIDAL, Nuria, *Escenarios del crimen*, Océano, Barcelona, 2004.

WALTER, Benjamín, "Detective y régimen de la sospecha" en *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1980.

WARREN, French, *J.D. Salinger*, Kansas State University, Twayne Publishers Inc., New York, 1963.

SALINGER, Jerome David, *El guardián entre el centeno*, tr. Carmen Criado, Alianza, Madrid, 2009.

—————, *Franny y Zooey*, tr. Maribel de Juan, Alianza, Madrid, 2009.

—————, *Nueve cuentos*, tr. Elena Rius, Alianza, Madrid, 2007.

ZEQUEIRA, Manuel de y RUBALCAVA, Manuel Justo, *Poesías*, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1964.

Tesis consultadas

FISCHER DUBSCH, Déborah, Mrs. Dalloway y Las horas, *una interpretación a través de la intertextualidad*, tesis para obtener la Maestría en letras comparadas. FFyL-UNAM, 2001.

GALVÁN PANZI, Miguel Ángel, *Novela negra en México: propuesta de una lectura política*, tesis para obtener la licenciatura en lengua y literatura hispánicas, FFyL-UNAM, 2000.

MARTÍNEZ RAMÍREZ, Ma. Asunción, *Un estudio de la evolución del detective de la novela negra a través de cuatro autores norteamericanos*, tesis para obtener la Maestría en letras inglesas, FFyL-UNAM, 1996.

MELMAN SZTEYN, Sara, *Poe, precursor de la narrativa policíaca*, tesis para obtener la licenciatura en lengua y literatura modernas (inglesas), FFyL-UNAM, 1994.

Hemerografía y revista

CASTRO, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, discursos de efectuados los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 en la ciudad de La Habana, en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional.

GARCÍA, Esther, "Con Onelio", en *Taller Literario* No. 14, Santiago de Cuba, junio de 1967.

GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro, "Heredia: iniciador de caminos", en *Encuentro de la cultura cubana* 26-27. (otoño-invierno 2002-2003).

KRISTEVA, Julia, "La syllepse intertextuale" en *Poétique* Núm. 40, traducido por Desiderio Navarro en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, 1979.

PIGLIA, Ricardo, "Sobre el género policial", Entrevista de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, en *Crisis* Núm. 30, enero de 1976.

En internet

LUNAR CARDED, Lorenzo, "Estética y estética de la novela policial cubana", La Gangsterera, marzo del 2003, disponible en:
<http://gangsterera.free.fr/RepNPCubana.htm>

VIZCAÍNO María Argelia, "No es tiempo de ceremonias", en *Estampas de Cuba* (www.mariaargeliavizcaino.com)
<http://www.mariaargeliavizcaino.com/e-EnCubanoHayEstatuasdeFidel.htm>

JIMÉNEZ-UTRA, J.I., "Cuba tampoco es el paraíso de la novela negra", entrevista al novelista cubano Amir Valle, La Gangsterera, mayo del 2004, disponible en:
<http://gangsterera.free.fr/EntreAmirValle.htm>

VELASCO SUÁREZ, Horacio, "Chesterton y el Relato Policial Argentino", intervención dentro de la Conferencia Internacional "Chesterton y la evangelización de la cultura", 21 al 24 de septiembre del 2005, disponible en:
<http://www.sociedadchestertonianaargentina.org/conferencia2005/Chesterton%20y%20el%20Relato%20Policial%20Argentino.pdf>