



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Serialidad en Leonardo Padura: *La neblina del ayer* y la
tetralogía de “Las cuatro estaciones”

Tesis que para obtener el título de licenciada en Lengua
y Literaturas Hispánicas

presenta:

Mayra Casar Acosta



Asesor: Dr. Héctor Fernando Vizcarra Gómez

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2022



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.

Índice

Dedicatoria y agradecimientos	3
Introducción.....	4
Capítulo I. Neopoliciaico.....	12
1.1 Neopoliciaico latinoamericano	12
1.2 Leonardo Padura y su obra	20
1.2.1 Cuba: la nación de Leonardo Padura	20
1.2.2 El policiaico revolucionario.....	23
1.2.3 El neopoliciaico en Cuba	25
Capítulo II. Obras en serie.....	31
2.1 Formas narrativas episódicas.....	31
2.2 Funciones en las obras en serie.....	36
2.2.1 Evolución de funciones en tiempo serial.....	39
2.2.2 Un repaso de la tetralogía de “Las cuatro estaciones” y <i>La neblina del ayer</i>	40
2.3 El tiempo en la tetralogía y <i>La neblina del ayer</i>	45
2.4 Funciones en la tetralogía y <i>La neblina del ayer</i>	52
2.5 Amenaza a la serialidad.....	63
Capítulo III. “Las cuatro estaciones” y <i>La neblina del ayer</i>	70
3.1 Identidad y función del que busca	70
3.1.1 Ruptura de la corrupción en la identidad y la narrativa.....	71
3.2 <i>La neblina del ayer</i> , una continuación serial.....	78
3.2.1 La identidad de los <i>nombres</i>	82
3.2.2 La nostalgia narrada de Leonardo Padura	85
3.2.3 Ampliación y cambio de funciones	96
Conclusiones.....	103
Bibliografía.....	109

Dedicatoria y agradecimientos

Para mí, las historias son un reflejo de ideas y reacciones sobre la vida. Dentro de esta existencia podemos encontrar personas con distintas funciones, papeles, dinámicas y desarrollos; nos llevaremos más con unos que con otros conforme pasa el tiempo. De este modo, en tal punto de mi vida que es la tesis, deseo dedicarla a las personas que han estado conmigo durante el capítulo que ha sido este proceso.

A mi abuelita María Antonieta Rodríguez, siempre mi primera fanática a la espera de cuanto se me ocurriera experimentar; así como mis tíos, igualmente pendientes y entusiastas. A mis padres, los mejores, cada uno a su manera, que podría pedir cualquier universitario estresado y ocupado. Agradeceré siempre que estas personas me facilitaran los medios para mis aspiraciones.

Para Andrea, una mujer maravillosa e increíble, que no ha parado de animarme y compartirme sus grandes ideas. Le agradezco siempre su amor y la oportunidad de caminar juntas estos capítulos de la vida.

A mis amigos Fer, Emanuel y Mario, viejos conocidos, amigos de otras carreras pero igualmente estudiantes así como tesistas. Gracias por sus consejos y largas pláticas de diversos temas, siempre interesantes.

A mis amigas Jessica, Cristina, Ariadna, Patricia, Karlita y Yunuen, las personas especiales que me trajo la universidad y han sido la mejor compañía que existe desde que las conozco. Siempre agradeceré su amistad y apoyo sincero.

A mi asesor el doctor Héctor Fernando Vizcarra que ha sido una guía idónea y necesaria en este proceso. Agradezco su paciencia y sabiduría aplicadas así como las herramientas que puso a mi alcance siempre.

A la maestra Norma Alejandra López, sin la cuál no existiría este trabajo. Gracias, no solo por presentarme a Leonardo Padura, sino también por sus clases y modo de trabajo que desafiaron mi conocimiento de ese entonces.

Gracias a Dios.

Introducción

La manera en que se narra una historia repercute en el impacto y los sentimientos o reflexiones que ésta pueda despertar en su público receptor. Sin embargo, la comunicación en la literatura no se resume solamente en esa dirección. La narración se puede ver afectada, influenciada, abierta o reinterpretada desde que el autor —creador— la concibe hasta años después de su muerte. Es decir, la obra recibe debate y retroalimentación.

Esto ocurre debido a la creación de un público espectador, o *fandom*, que a su vez se vuelve creador en mayor o menor medida. Es decir, un grupo de personas que gustan de una obra —producto— y por afición, lo consumen y hablan de él con regularidad hasta tener una visión específica de cosas que pueden esperar de ese consumo y crear una especie de diálogo con la obra original. Esto último se ha facilitado a través del tiempo a causa de los medios de comunicación, el cada vez más fácil acceso a la cultura, para un amplio rango de la población, y la intromisión de las reglas del mercado en todos los aspectos de la vida humana.

Cabe mencionar que esta clase de receptores especializados, consecuente a su continuo diálogo con la obra, no es algo exclusivo de la literatura ni de obras artísticas ya que el conjunto de aficionados, o *fans*, existe para otros campos como, por ejemplo, los deportes. Actualmente todo aporte a la cultura encuentra retroalimentación y debate así como un condicionamiento económico innegable por parte de un público receptor que, de muchas maneras, ha dejado de ser pasivo.

A pesar de lo anterior, lo que no cambia en la posición del público es el pacto de lectura. Este contrato, como lo llama Eliseo Verón, debe articularse “correctamente a las expectativas, motivaciones, intereses y a los contenidos del imaginario de lo decible visual”

(182). Es decir, los lectores especializados de un género tienen un horizonte de expectativas que espera ser resuelto.

No siempre las obras de un género usarán los elementos característicos de éste del mismo modo que sus antecesoras, a veces los revalorizan y otras los emplean de forma inusual, incluso los utilizan al contrario de como se espera, aunque sin dejar de tener una narrativa o tópicos que las identifiquen como parte del género. Una ausencia total de estos elementos puede provocar una reacción negativa por parte de los lectores pues el debate esperado no puede resolverse. Así, el público de la serie de *Teen Titans* (Cartoon Network, 2003-2006) no puede ser el mismo que el de *Teen Titans Go* (Cartoon Network, 2013-actualidad) ya que la segunda carece de las tramas serias, profundas y complicadas¹ que tenía la primera —no responde al mismo género narrativo—; mientras que, por otro lado, la película *Shrek* (2001) recibió halagos y un público muy grande, en parte conformado por fanáticos de los cuentos de hadas, al subvertir tópicos de los clásicos en vez de ignorarlos.

En el caso de la literatura, varias obras se hermanan entre sí y desarrollan o refutan tópicos y estilos narrativos que, a su vez, atraerán un grupo lector que progresivamente se volverá más conocedor y acostumbrado a éstos; pero aun así será capaz de cuestionarlos, revalorizarlos o actualizarlos. En este campo, los autores más nuevos suelen tener primero la experiencia de un lector espectador.

Las direcciones que toma la literatura están ligadas tanto a sucesos ocurridos en su campo, como a fenómenos exteriores o cuyo origen se encuentra en otros tipos de expresiones culturales, mientras que los receptores de éstas propician o retiran su posibilidad de asentamiento exitoso a lo largo de la historia.

¹ Las modificaciones causaron quejas entre el público de la vieja serie, especialmente cuando la más reciente fue estrenada, pues el horizonte de expectativas fue totalmente ignorado debido a un cambio de género y *target audience* para *Teen Titans Go*. Las diferencias entre géneros son trascendentales para el público.

El público dialoga con las obras a su alcance y, además de negociar con cada una su trascendencia cultural, acuerdan el nivel de inmersión al que se compromete en ellas. De esta manera “los conocimientos [remarcables de una obra] se constituyen entonces, por una parte [...] sobre los lectores, y por otra, sobre los textos” (Verón 182). Las películas originales de *Star Wars* (George Lucas), por ejemplo, se encuentran numeradas cronológicamente, no obstante se presentaron al público primero IV-VI y posteriormente I-III. Esto permitió una verdadera sorpresa en la revelación de Darth Vader durante el episodio V, misma que, en caso de ver la saga en orden cronológico, no hubiera sucedido. Los espectadores del año 1980 alimentaron la permanencia de ese momento y la saga en general, cuyo universo ficcional causó furor. Empero, parte de lo que favoreció ello fue precisamente el cómo se presentó; es decir, la narrativa de un texto cobra su propia importancia al ser la presentación que conecta obra y lector.

Hacia la actualidad, el crecimiento de historias —de distintas plataformas— que se vuelven franquicias, se ha vuelto más común. Este suceso se ha configurado desde el siglo XIX con las novelas de folletín y publicaciones de fama creciente como los escritos de Sir Arthur Conan Doyle sobre el famoso detective Sherlock Holmes. No obstante, es hasta el siguiente siglo, con tecnología comunicativa más veloz y efectiva, que comienzan a realizarse obras —tanto en productos audiovisuales como escritos e incluso como solo audio— en un nuevo formato narrativo capaz de combinarse con distintos géneros: la serialidad. Esta manera de presentar las obras se diferencia de la entrega acumulativa de años anteriores, pues los nuevos autores comienzan a ser conscientes de la retroalimentación e influencia económica del público. Ahora la narración a largo plazo, al mismo tiempo que la de corto, es planeada e intencional.

Lo anterior permite que, entonces, la narración serial se refine con el tiempo, al igual que otros aspectos de la literatura, como los tópicos de los géneros. Los lectores, por su parte, van también especializándose en el consumo, ideado para ser continuo, y responden a él. De este modo, nuevas maneras de relacionarse con las obras exigen a los estudios teóricos una expansión en sus herramientas para analizar los pactos y relaciones entre receptores y obras.

Con la evolución de la teoría literaria y una apertura a la interdisciplina, paulatinamente los estudios de esta rama se vuelven capaces de explicar la existencia y desarrollo de fenómenos literarios y nuevas variantes de los géneros. En este último punto se sitúa el caso del neopolicíaco del escritor y periodista cubano Leonardo Padura.

Debido a la nueva facilidad de difusión, autores de diversos países tienen la oportunidad de adaptar géneros y aspectos narrativos a un mensaje más pertinente para ellos. Este ejercicio es realizado por Padura con una particularidad distintiva de su circunstancia que permite, entonces, lecturas de índole más social, histórica, sentimental y hasta retratista dentro de novelas policíacas —lecturas menos comunes en sí mismas dentro de este género—.

El anexo o realce de otros tópicos en distintas ramas de policíaco, sin que la trama detectivesca quede marginada, no es algo extraño. Solamente este ejercicio no es lo principal que separa a las obras de Leonardo Padura como nuevos objetos estudiables, más bien lo hace la capacidad de sus narraciones para que lo *no policíaco* sea parte de la trama detectivesca y esta última, a su vez, se vuelva parte del debate que interesa al autor para con su público lector. Es decir, una verdadera conjunción de elementos que no rechaza su género, sino que lo renueva utilizando la retroalimentación que la posición de lector/espectador ha dado al autor.

Las novelas policiacas de Padura presentan a un detective llamado Mario Conde. Este protagonista cumple el requisito de su personaje, investigando los casos que se le presentan, pero al mismo tiempo, el autor lo usa como una metáfora de los hombres que vivieron en la misma época que él y lo hace chocar con las visiones que tienen otros personajes a su alrededor. Cada muerte o desaparición particular es un motivo que despierta distintas reflexiones sobre la vida, el paso del tiempo y otros temas más.

A causa de su fuerte presencia y carga metafórica, este detective es identificado, por teóricos como Héctor Vizcarra y Oscar Montoya, como el elemento más importante para Padura. A lo largo de las cuatro primeras novelas —conocidas como la tetralogía de “Las cuatro estaciones”— mantiene una caracterización concreta y dual a pesar de que, en parte, cambia gradualmente hasta finalizar renunciando a su oficio de investigador oficial.

Cuando se publica *La neblina del ayer* —quinta entrega de la, ahora, serie Mario Conde— el detective ya no es más un policía y han pasado catorce años desde entonces. El género, elenco e incluso público de esta literatura no cambia en sentido estricto, empero, el protagonista se retrata con un trasfondo diferente del que tenía en la tetralogía. Asimismo, se aprecian diferencias en la manera de narrar esta novela en particular, mas el autor no deja de lado una conciencia sobre la existencia de las entregas anteriores.

Revisando otros protagonistas en distintas variantes del género, Mario Conde se diferencia por sus condiciones de vendedor de libros y ex policía durante *La neblina del ayer*. Si bien en un estudio social y, sobre todo, individual de esta novela es totalmente viable y válido², esta caracterización del personaje carece de la mitad de su construcción. En otras palabras, aunque no se niega la conexión existente entre las distintas historias —

² Como se aprecia en artículos como "Tiempo nublado: *La neblina del ayer* de Leonardo Padura Fuentes" de Jonathan Dettman y "Subjetividades postcolonialistas y mercados transnacionales de la nostalgia en *La neblina del ayer* de Padura Fuentes" de Oscar Montoya.

dentro de la quinta novela se hace mención de hechos sucedidos en las cuatro anteriores—, dicha afinidad, al igual que su valor como obra policial, no ha sido analizada lo suficiente. ¿Cambiaría el pacto de lectura al tomar en cuenta el peso de la evolución del protagonista en la trama policial? Tomando en cuenta que Mario Conde aparece acompañado de otros personajes que van adquiriendo un camino y trascendencia propios, ¿qué hace a Conde, narrativamente, más importante que los demás?

¿Puede afirmarse que Mario Conde presenta más atisbos de serialidad a tomar en consideración para ligar las novelas? ¿Habrá más conexiones entre ellas que queden desapercibidas si se lee una sola? Y, discutiendo con otros panoramas de lectura que posibilita el neopolicíaco, como el social, ¿*La neblina del ayer* es en realidad un falso policíaco, como afirma Oscar Montoya?

Igualmente, así como un consumo continuo de un género puede especializar a un público en cierta narrativa y elementos, considero que una lectura seriada es capaz de crear un mensaje de naturaleza acumulativa y más compleja que aprovechará, a su manera, el pacto de lectura y la fidelidad del público que sigue a un grupo de personajes específico. Semejante a cómo los fanáticos de un género siguen las obras clasificadas bajo éste, los lectores que busquen libros con un elenco previamente mostrado en otras entregas crean un horizonte de expectativas aún más especializado y, de acuerdo con lo nuevo que se muestre, manifestarán una reacción.

Lo anterior me permite preguntar también: ¿Cómo funciona la serialidad entre *La neblina del ayer* y los libros escritos previamente con el mismo grupo de personajes? ¿La relación puede llegar a ser cíclica a pesar del gran salto de tiempo?

Planteo que, siendo Mario Conde el eje que sostiene los relatos, él liga las novelas y vuelve más compleja la relación entre ellas a través de su evolución, tanto en calidad de

personaje como de metáfora. Ya que para la serialidad es necesario innovar y repetir, considero que los dos aspectos del detective se reflejan más fuertemente debido a los cambios significativos que suceden hacia el final de “Las cuatro estaciones” y que ponen el escenario para otra serie de cambios —ligados con el salto de tiempo— que se dejarán ver paulatinamente en *La neblina del ayer*.

A pesar de la autonomía de *La neblina del ayer*, respecto al bagaje de la tetralogía, el previo conocimiento de ésta abre y complejiza más el panorama para las intenciones renovadoras del autor con su obra. Considero que, a pesar de la tardía aparición de un crimen en el tiempo presente de Conde, *La neblina del ayer* puede ser leída como un acercamiento distinto hacia el policiaco del que se utiliza en “Las cuatro estaciones”, sin negar totalmente los argumentos que propician su lectura como lo que Montoya define como un *falso policial*³.

De este modo el presente trabajo se dividirá en tres capítulos. El primero servirá para establecer la conexión entre el policiaco y la variante dentro de la cual escribe Padura: el neopoliciazo. La literatura policiaca tiene una extensa historia, como hace constar Paula García Talaván. Este análisis se detiene concretamente en lo que Alex Martín Escribá y Leonardo Padura empiezan a delimitar como neopoliciazo, donde el enigma deja de ser el eje principal, y los escritores se preocupan más por la verosimilitud y lo que Thelma Alcántara Ayala define como “nuevos realismos”.

Asimismo considero pertinente revisar un poco de historia sobre la nación del escritor y los elementos literarios específicos de la Isla que influyeron en su narrativa particular; debate no menos trascendente en la nación, como hacen ver tanto Armando

³ En el tercer capítulo discutiré con esta proposición del falso policial ya que, tomando las observaciones que he hecho para la presente tesis, difiero acerca de negar *lo policiaco* en las novelas de Padura.

Cristóbal Pérez como Persephone Braham. Esta información servirá para establecer los elementos característicos y, por lo tanto, más desarrollados por Padura, desde los provenientes de la tradición policiaca clásica hasta los que él utiliza para renovar el género.

Tomando en cuenta lo anterior, podré discutir durante el segundo capítulo qué es la serialidad, delimitarla, caracterizarla y discutir su aplicación en la literatura a través de varios géneros —como implican Balló y Pérez—. Posteriormente expondré una renovación en el uso de las *funciones* creadas por Vladimir Propp para facilitar mi análisis y propiciar una clasificación dentro de la cual se puedan identificar los cambios que he encontrado durante la realización del trabajo. Finalmente, además de la renovación mencionada, propongo una herramienta más concisa para el estudio de la ruptura dentro de la narrativa serial.

den el tercer y último capítulo, me centraré primero en el detective protagonista Mario Conde, dado que él es ahora el eje principal de la novela y —como muestran Héctor Fernando Vizcarra y Oscar Montoya— es quien carga el mensaje principal. Después de confrontar la veracidad de esta afirmación analizaré los elementos previamente clasificados y cómo se entrelazan e influyen unos en otros para alimentar un mensaje codificado por el autor.

Capítulo I. Neopolicíaco

1.1 Neopolicíaco latinoamericano

Dentro de los estudios literarios, el género es un aspecto muy examinado, por lo que el policial no es la excepción. La discusión sobre este último va desde ubicar su origen hasta lo que ha sucedido con él en la actualidad y en diversos países.

Si bien los géneros no resultan sólidos o totalizadores para las obras, sí funcionan como “una herramienta que ayude a descubrir y comprender la relación necesaria entre una obra nueva y las ya existentes, sin dejar a un lado la posibilidad de que nuevas lecturas o cambios del canon literario amplíen, reduzcan, reformulen o eliminen dicha relación” (Vizcarra 2013 20). Por esto, vale la pena discutir más los alcances de un género, en tanto éste se vuelve una guía para los autores; ya sea aceptándolo, rechazándolo o renovándolo. Esta capacidad de cambio, en el caso del policíaco, adquiere una especial relevancia porque cuenta con un mito de fórmula casi mítica para su aceptación ante lectores y críticos.

El policíaco, como expondré más adelante, tiene distintas variantes. Sin embargo, cuenta con una fórmula característica que las vincula a todas, pues se encuentra siempre presente dentro de las narraciones policiales; esta es la triada de crimen-enigma-descubrimiento. Cada variante del policíaco escogerá cómo exponer el misterio y su resolución, así como el tipo de fechoría que desencadene la investigación o exposición de éste; tales particularidades permitirán diferenciarlas.

La calificación de “casi mítica” que adquiere la triada crimen-enigma-descubrimiento viene de la naturaleza inamovible que tenía la resolución del enigma, y por lo tanto del crimen en el origen del propio género; así como de la alta visibilidad que posee en sus obras como un motivo que sostiene la existencia de sus tramas.

Algunos autores sitúan el nacimiento del policiaco anterior al capitalismo⁴, sin el cual, se dice, no pudo existir. No obstante, la mayoría precisa su inicio con los relatos analíticos escritos por Edgar Allan Poe en los cuales se utilizan los motivos —*locked room*, crimen sin motivo aparente y automatismo de repetición— que posteriormente fueron retomados para conformar lo que ahora se conoce como policiaco clásico. Se puede concordar en este punto al considerar que las ideologías de razón pura y cientificismo incorruptible, elementos intrínsecos del policiaco clásico, plasmadas en la obra de Poe, son producto de condiciones establecidas durante las transformaciones científicas y filosóficas del siglo XIX, como señala Persephone Braham en *Crimes against State, Crimes against Persons*.

De igual modo, fue el caballero Auguste Dupin⁵, de Poe, quien se convertiría en el arquetipo del detective clásico: un hombre que encarna la razón pura, el espíritu científicista y el método de observación; tiene una manía exótica y es “perteneciente a una clase social alta, refinado y culto, bien educado, conocedor de la literatura y el arte, alejado de la vulgaridad de los círculos policiales, respecto de quienes, por el contrario, disfruta confrontar y demostrar la torpeza de sus métodos” (Pérez Ocampo 33).

Debido a la confianza ciega que sociedades altamente industrializadas, como la de Inglaterra⁶, ponían en la ciencia, la razón y sobre todo el cuerpo policiaco, se facilitó que el crimen de estas novelas fuera visto “únicamente [como] un problema intelectual, [donde]

⁴ Como lo menciona Luisa María Pérez Ocampo: “hay quien puede situar su origen en textos como *Las mil y una noches*, específicamente “la historia del capitán de policía, el Kurdo” noche 768 a 770, *los procesos del Juez Ti*, textos chinos del siglo XVIII encontrados por Van Gulik en donde se relatan investigaciones policíacas, también en el *Zadig*, el capítulo de “*El perro y el caballo*”, de Voltaire, o *un caso tenebroso* de Balzac, incluso remitirse a *La Biblia*” (32).

⁵ Protagonista de los, conocidos como, cuentos analíticos de Edgar Allan Poe: “Los crímenes de la calle Morgue”, “El misterio de Marie Rogêt” y en “La carta robada”

⁶ Este país industrializado es el prototipo de otros “donde la burguesía había logrado su ascenso al poder (Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia)” (Vizcarra 2013 24).

predomina el ¿quién? y ¿cómo?, sin preguntar nunca el ¿por qué? de la alteración al orden” (Pérez Ocampo 34). Es decir, el *quién* del crimen se vuelve el centro del relato y el *porqué*, siendo éste la causa de que exista el delito, no resulta importante en el policiaco clásico, en la medida en que se considera que el orden, prácticamente inapelable para la lógica, necesariamente se va a restablecer al final. La verosimilitud del *por qué* se encuentra limitada por la visión burguesa que “responde al deseo de preservar el orden y sancionar sistemáticamente al delincuente” (Vizcarra 2013 24) en pro de mantener su estancia en el poder sin lugar a cuestionamientos.

A pesar de lo anterior, en Estados Unidos, los años veinte trajeron consigo el tráfico de alcohol⁷, la corrupción, los *gangsters*, y la lucha violenta por el poder y el dinero hasta finalizar la década con la caída de Wall Street en 1929. Con ello, la fe implícita y ciega ante la razón pura en los individuos, así como la eficacia y honestidad del cuerpo policiaco quedaron en duda, quitándole peso e interés al problema intelectual que se le presentaba al detective clásico; mientras que el estatus inamovible del orden al final queda en el foco de atención por estar en discordancia con la realidad. De este modo, fue necesario renovar el género con la aparición del *hardboiled*.

Esta variante es la primera nacida en el continente americano. Cabe aclarar que utilizo esta palabra ya que las distintas renovaciones narrativas dentro del género se mantienen conviviendo hasta la actualidad. Asimismo, si bien existen más, no serán mencionadas en el presente trabajo para mantener el enfoque sobre el neopoliciaco.

El *hardboiled* brinda un detective nada refinado, con un papel activo en la acción y la violencia, así como con “un amplio conocimiento de su entorno incluyendo por supuesto los bajos fondos de las ciudades, pero con un código ético muy desarrollado y una moral

⁷ Provocado por la entrada en vigor de la ley seca en enero de 1920.

incorruptible” (Pérez Ocampo 37). Este nuevo detective resuelve misterios para vivir, a pesar de estar fuera del cuerpo policiaco, al igual que el detective clásico —que resolvía misterios por ocio—, para el *hardboiled* esto se convierte en un trabajo que lo mantiene. Narrativamente, la razón queda de lado, en pro del realismo y la violencia. Esto propicia el que en estas novelas “un crimen irresuelto es, [para el detective] no un insulto a su inteligencia, sino un mal negocio” (Nogueras 146); es decir que se des-diviniza el elemento principal del policiaco clásico: la razón. Lo anterior propicia que esta variante tenga un estilo mucho más realista, psicoanalítico, callejero y menos refinado, donde resolver el enigma no necesariamente hará retroceder la alteración al orden, “ya que los problemas están en la base misma del sistema social” (Pérez Ocampo 36).

Más tarde, en el caso de Latinoamérica, Jorge Luis Borges destacó como defensor, difusor y teórico del modelo clásico y creó, junto con Adolfo Bioy Casares, al detective Isidro Parodi⁸ (1942), el protagonista más destacado de este tipo en tierras americanas hasta entonces. Empero, el “policiaco clásico también se mostró incongruente con la larga tradición de dictadura, corrupción y represión” (Braham 5)⁹, por lo que otros autores hispanoamericanos retomaron elementos del *hardboiled* para intentos de aclimatación lingüística¹⁰ más apegados a su realidad, como el caso de Rafael Bernal con su obra *El complot mongol* (1969). Si bien el germen del policial clásico no se niega en Latinoamérica, las novelas del *hardboiled* estadounidense, “precisamente por presentar una visión ‘dura’ de la sociedad, empezaron a servir como ejemplo para poder demostrar las inquietantes circunstancias actuales de América Latina” (Cloín y Miller 34).

⁸ Detective en el libro *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

⁹ Traducción personal a partir de: “The classic detective novel also seems incongruous with the long tradition of dictatorship, corruption, and repression common to the vast majority of Spanish-speaking countries”

¹⁰ Es decir, hacerse de una prosa y forma de narrar que dieran una caracterización propia diferenciable, en vez de emular el estilo de los autores de otros países.

Fue hasta la década de los ochenta del siglo XX que empezó a gestarse lo que en los años noventa ya sería llamado neopolicíaco por autores como Paco Ignacio Taibo II¹¹. Es necesario señalar que las décadas de los setenta y ochenta, en Latinoamérica, representaron capítulos muy duros en la historia con el ascenso al poder de fuertes dictaduras y posteriores guerras civiles. La huella de estos sucesos se verá claramente marcada en la configuración del neopolicíaco que “se convierte en un tipo de narración más realista, más psicológica y, sobre todo, más periodística” (Escribà y Sánchez 52). Ahora el enigma, pieza central del policíaco, compartirá foco con discursos, ambientes y realidades marginales, ambiguas y más oscuras.

La permanencia de tantos calcos y pastiches¹² de otras variantes del policial, antes del surgimiento del neopolicíaco, es precisamente explicado por el contexto histórico que “matiza de acuerdo a las realidades nacionales en temas como la confianza a la ley o la corrupción, entre otros” (Pérez Ocampo 41). No se puede olvidar que los países latinoamericanos entraron en escena para el resto del mundo hegemónico, países europeos y asiáticos, como colonias, dejándolas en una desventaja tecnológica y social; así como en la periferia cultural canónica durante mucho tiempo. Para hablar en términos actuales, una mirada a los proyectos de Nación en Latinoamérica demuestra que, a través del tiempo, la cultura popular —de la cual forman parte tradiciones pre-coloniales y expresiones culturales nacionales pero desligadas del canon europeo— y la alta cultura han continuado conviviendo juntas y se han empapado entre ellas, sin que pretensiones purificadoras o con afán de negación ante un lado u otro sea efectivo. De esta manera, la huella del sentimiento

¹¹ Paula García Talaván, en su artículo "De la novela de enigma al neopolicíaco latinoamericano: la narrativa de Padura Fuentes", reúne las primeras ocasiones en que emerge este término por parte de sus posteriores defensores en distintos países latinoamericanos.

¹² Como ha señalado Vizcarra, el traspaso de un género a tierras nuevas requiere que se inicie con copias antes comenzar a renovar o lograr aclimataciones bien acopladas.

de periferia, inferioridad y represión, por parte de los viejos países monárquicos, prevalece y evoluciona junto a estas sociedades como un conflicto que se vuelve parte de su identidad.

A pesar de que las circunstancias en general fueron muy similares por toda Latinoamérica, cada nación tiene una realidad específica que sus autores de literatura policiaca se encargarán de resaltar a través de sus protagonistas y la estética en sus obras. Lo anterior crea un nexo entre la realidad y la ficción que se cuestiona y visibiliza dentro de la obra. Esto tiene un impacto en la manera en que la representación de la realidad es expuesta dejando de ser meramente demostrativa, como la del *hardboiled*. Más allá de exponer el escenario latinoamericano lo más verosímil posible, “la narrativa neopolicial de estos autores presenta en común el interés por la revisión crítica de las historias oficiales¹³ y por el reflejo de la realidad plural, diversa, caótica y violenta que se vive en las ciudades de sus respectivos países” (García 2). Esta última circunstancia es una parte esencial que los hará dejar de escribir calcos y establecerá una característica de renovación legítima de la variante.

Acorde con la nueva función analítica de la que se vale el neopoliciaco, la posición pasiva del lector también cambia. Esta variante se apoya en un lector cómplice que “se reconoce en las historias que lee” (Cloín y Miller 36) y, por lo tanto, participa más allá que de manera meramente analítica o de entretenimiento.

Con todo lo anterior, y por la importancia que ha tenido en los países latinoamericanos como una herramienta de enfrentamiento cultural, la literatura se abre

¹³ En este punto, se muestra el ímpetu latinoamericano por visibilizar lo que el canon ignora o reinventa (esto de un modo alejado al hecho real) y contrastarlo. Lo anterior concuerda con la autodefinición que Cloín y Miller explican en “La literatura policiaca como recurso existencial”, donde los textos intentan dialogar con la misma realidad que representan en un afán de volverla más completa.

como elemento del neopoliciaco; pues sus detectives, “en mayor o menor grado, se apoyan en la literatura para esclarecer sus propios enigmas, en ocasiones psicológicas, e incluso utilizan la literatura como refugio cuando la realidad se torna demasiado complicada” (Cloín y Miller 35). Esta es otra diferencia notoria contra el *hardboiled* cuyo detective se encuentra lo más alejado posible de la alta cultura y las letras en pro de que sea un representante de la cultura popular de su ciudad corrupta.

Así, a pesar de que los autores de neopoliciaco muestran el desencanto por la evolución de los tiempos, defienden una literatura comprometida¹⁴, que además de crear intertextualidad entre éstas y otras obras —tanto del canon tradicional como del bagaje latinoamericano— tiene un impacto directo en la vida y supervivencia de los personajes, además de buscar lo mismo para su lector.

La influencia de la literatura —variable de acuerdo con el país de origen del autor— se mezcla también con los detectives, complejizando su pensar y actuar durante la trama para que reflexionen, critiquen y representen puntos de tensión con su realidad específica. Se diferencian de los que viven en la violencia total, dentro del *hardboiled*, o los que se mantienen como construcciones más impersonales, como en el clásico.

El neopoliciaco es, entonces, una culminación de “la creación de marcos novelescos propios, la violación de diversos tipos de estructuras y [la puesta en escena de] los trasfondos ideológicos” (Escribà y Sánchez 52). Con ello, se distinguen las novelas policiacas actualmente escritas en Latinoamérica, ya con una especie de nacionalidad legítima para el territorio, con un “nuevo género y un nuevo lenguaje autóctono y propios” (52).

¹⁴ Esto es explicado por Luisa Pérez Ocampo en su tesis *Algunas zonas de la realidad en la renovación del género*, donde menciona la tendencia de izquierda por parte de los autores neopoliciacos.

La complejidad del neopolicíaco es caracterizada por Juan José Cloín y Christina Miller como una contradicción ya que la renovación que ofrece rompe con otras tradiciones, pero al mismo tiempo conserva elementos convencionales. Sin embargo, esto puede también entenderse como una equitativa mezcla de elementos canónicos, los que se consideran inmanentes al género¹⁵; elementos folclóricos, entendidos como la expresión de la cultura de un pueblo en particular, y renovaciones estéticas. Cabe recordar que, previamente a esta nueva apuesta de policíaco, los movimientos literarios latinoamericanos encontraron su auge a través de otros géneros, como el modernismo o el realismo mágico, y crearon el impulso descolonizador que hacía falta en el campo de las letras.

De esta manera, el neopolicíaco resulta perfecto para una renovación "a lo latinoamericano" en los relatos policiales, porque en estos países ningún aspecto es puro ni se manifiesta completamente solo. Cada elemento forma parte de la identidad que sus autores representan; misma que al tomarla como una reflexión, adquiere tanto o más peso que el enigma criminal. Así, esta variante adquiere relevancia para el siglo XXI.

¹⁵ Ya sea que pertenezcan al policial clásico, al *hardboiled* o a la novela negra.

1.2 Leonardo Padura y su obra

Previamente se ha mencionado que el neopoliciaco sirve para los propósitos de escritores latinoamericanos: la revisión crítica de la historia, una aclimatación del género policiaco, renovaciones estéticas y una exposición nueva más psicológica y amplia de la realidad. Sin embargo, tiene también la característica de adaptarse ante la inclusión de elementos folclóricos y en el caso del cubano Leonardo Padura, hay mucho para señalar al respecto.

1.2.1 Cuba: la nación de Leonardo Padura

En primera instancia, es necesario revisar brevemente el contexto del país caribeño. Cuba fue una de las tantas colonias altamente explotadas por el imperio español durante el siglo XVIII. No obstante, la oportunidad de independizarse y de contar con la solidaridad latinoamericana de países como México, Venezuela y Colombia, el pueblo cubano no pudo concretar una independencia debido a que las élites de la Isla se aliaron con los esclavistas sureños¹⁶ de Estados Unidos.

Al igual que en otras colonias latinoamericanas, debajo de los españoles peninsulares bien acomodados se encontraban criollos, dueños de fincas, hacendados, azucareros, cafetaleros y grandes terratenientes; varios de ellos con orígenes cubanos¹⁷. De esta manera, en Cuba la clase burguesa comenzó a surgir también con el ímpetu de derrocar a los españoles, aunque conservando sus privilegios. Uno de estos era precisamente el comercio y posesión de esclavos; por lo que una independencia hecha como en el resto del

¹⁶ Este movimiento fue conocido como “anexionismo” ya que aunque sus defensores proponían dejar de ser colonia española, en lugar de crear una nación, Cuba tendría que pasar a ser una parte más de Estados Unidos, donde la esclavitud aún era defendida. Por lo tanto, no se consiguió una independencia total.

¹⁷ De hecho, debido a la prosperidad en el comercio con España, en Cuba, igual que en otras colonias, empezó también ese sentimiento “nacionalista” que hacía a los pocos hombres cultos proclamarse *cubanos* en vez de españoles.

continente no sería conveniente, pues traía consigo la anulación de la esclavitud, misma que era completamente legal en gran parte del mundo. Hay que recordar que hasta 1794, se había abolido solamente en Francia.

Mientras que la burguesía en el continente se lanzó ante arduas y sanguinarias luchas, con los pueblos oprimidos como fuerza guerrera, la burguesía de Cuba detuvo todo cuanto pudo el inminente conflicto bélico en aras de crear una transición¹⁸ diplomática. Esto creó la principal diferencia del caso cubano, ya que para 1825 los movimientos independentistas de los demás países habían logrado su cometido, en tanto que la Isla, además de continuar siendo una colonia, era cada vez más oprimida por la corona española¹⁹.

Tales condiciones continuaron hasta que, tres años después de terminada la Guerra Civil estadounidense (1861-1865), el país norteamericano comenzó a ser partícipe del segundo intento²⁰ de independencia cubana: la invasión de Oriente a Occidente (1895). Como su nombre lo dice, consistió en ir tomando la Isla desde la provincia de Oriente hasta Pinar del Río, en la punta occidente. Durante esa lucha, Estados Unidos se posicionó como aliado de Cuba y ante la resistencia presentada por España, inició la Guerra Hispano-cubana-norteamericana.

En diciembre de 1898, se firma en Francia el tratado de París que pone fin a la guerra, España se rinde y al año siguiente entrega el poder de Cuba al general

¹⁸ Para la burguesía anexionista de Cuba no se trataba de independencia sino una conversión entre estar bajo el gobierno español a estar bajo el gobierno estadounidense.

¹⁹ La pérdida de todas sus colonias en el continente se tradujo en una revocación de los beneficios de comercio exclusivo y una reducción en recursos que venían de América. Con cada colonia perdida, España aumentaba sus esfuerzos por conservar cuantas colonias quedaran.

²⁰ Antes de esta invasión, se libró La guerra grande o Guerra del 68. Esto es importante porque ella sentó las bases para el plan de invasión posterior, además de servir como experiencia previa para los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo, quienes regresarían para esta ocasión trayendo consigo viejos seguidores y nuevo ánimo para las clases oprimidas de Cuba.

estadounidense John Brooke. A partir de este momento, Cuba se mantuvo bajo el control de Estados Unidos; nación que dificultaba la participación del pueblo, organizaba fraudes y se negaba a reconocer proyectos políticos locales, como el Partido Revolucionario Cubano.

Empero, luego de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), surgió con fuerza el socialismo. Este inspiraría el movimiento popular definitivo en Cuba con el Ejército Rebelde, liderado por Fidel Castro, quien a lo largo de la década de los cincuenta fue haciéndose de victorias contra el entonces gobernador Fulgencio Batista, hasta que la llamada Revolución triunfó en 1959.

La Revolución “además de una fábrica política [...] resulta sobre todo una transformación fundamental. Su energía se manifiesta en el régimen político y en el discurso ideológico, pero tiene sus raíces en la sociedad civil” (Hernández 30). Dicha raíz y dirección la convirtió en un fenómeno especial que incitó la aceptación casi inmediata tanto del proletariado²¹, como en la mayor parte de los intelectuales, quienes abrazaron prácticamente desde el principio su agenda política, “creyeron en ella y la asumieron como propia” (Vizcarra 2013 91). Esta pretendía reivindicar, reconocer y construir verdaderamente un país por fin independiente a través de la erradicación del imperialismo, la miseria y la corrupción; así como el impulso a la educación, la igualdad social y la participación activa en la vida política de la nación.

La puesta en escena del individuo como un miembro responsable por la sociedad es uno de los pilares más importantes de la Revolución, porque “cifra un nuevo modo de concebir las relaciones entre el Estado la sociedad, así como de pensar las relaciones políticas y sociales dentro del socialismo” (Hernández 116). Es en esta construcción

²¹ Esta clase, como señala Julio Le Riverend en *Breve historia de Cuba*, nace cuando la esclavitud es abolida en Cuba formalmente en 1880.

particular de la visión social e individual donde se sustentan las CDR²² y la constante comunicación entre el Estado y el pueblo.

1.2.2 El policiaco revolucionario

Ya que los ideales revolucionarios son una ideología y tienen esa capacidad omnipresente en la vida, el género policiaco, en cuanto a que es un género de masas, pareció perfecto para contribuir al florecimiento de la cultura letrada cubana revolucionaria. Con esto en mente, el Estado revolucionario impulsó la “novela policial revolucionaria” misma que, acorde con su visión del mundo, tendría tres características que Noguera describe muy concretamente:

En primer lugar, el delincuente “se enfrenta —como apunta Armando Cristóbal— al estado revolucionario, al pueblo en el poder”. En segundo lugar, el investigador no es un aficionado, sino un verdadero policía, que representa a ese mismo pueblo. En tercer lugar, y como lógica consecuencia de lo anterior, ese investigador recibe la colaboración de las organizaciones populares de la Revolución, especialmente de los CDRs. Y en cuarto lugar, no se trata en puridad de un investigador (aunque exista el investigador en jefe como figura central), sino de un equipo, que realiza su trabajo de manera coordinada y científica. (152)

El intento por renovar el policiaco en estos términos implica abrir, primeramente, un campo de discusión respecto a las posibilidades y el *pedigree* —como lo llama Luisa Campuzano— de estas novelas revolucionarias; ya que, como se planteó anteriormente, el género policiaco parece nacer verdaderamente con la propiedad privada, la burguesía y el capitalismo, conceptos contrarios a las bondades revolucionarias. Ante esto, la respuesta revolucionaria señala que este choque de valores “no significa que no exista para ella un lugar en la sociedad socialista, con un enfoque y una finalidad nuevos sin más compromisos que los de reflejar verazmente el proceso de la vida” (Campuzano 125-126).

²² Comités de Defensa de la Revolución, entidades creadas para rastrear cualquier valor o actividad antirrevolucionaria y actuar en su erradicación.

La afirmación anterior refuerza la visión de responsabilidad que la Revolución coloca en los miembros de su sociedad como responsables de esta misma pues “a nivel teórico, la comunidad intelectual cubana tenía como objetivo orientar a las grandes masas; [...] y debía adoptar una conciencia social crítica y participativa aunque, paradójicamente, alejada de todo resquicio individualista: ser el grupo promotor de la autocrítica colectiva” (Vizcarra 2013 91).

Uno de los grandes problemas para la Revolución es, como ya mencioné antes, el imperialismo. Tal enemistad es lógica al notar la política derrochadora y desigual que este parece cargar consigo. Pero lo trascendente en cuanto a la lucha entre imperialismo y socialismo adquiere, en la novela policial revolucionaria, la personificación del delincuente, el cual necesariamente será un “miembro descarrilado de la sociedad, un enemigo de ella” (Campuzano 126). Este criminal tendrá comportamientos que para la Revolución son antisociales; es decir, cualquier conducta que el hombre nuevo —revolucionario— no debe manifestar. Tal característica se vuelve esencial del policiaco revolucionario, pues representa otro pilar muy importante de la Revolución: la defensa de sus valores. Finalmente, como un individuo cuyas acciones, al igual que las de otros, tiene un nivel social se creará una diferencia remarcable para esta variante; dado que en el género policiaco el crimen suele tener un carácter y nivel más individual debido al margen de propiedad privada que lo permea.

No obstante, algunos novelistas revolucionarios “minimizaron la presencia y el impacto del elemento criminal, presentando e idealizando la visión de la sociedad socialista: policía y vigilancia popular, el espíritu cooperativo de la ciudadanía, y en

particular la obvia perversidad de los criminales” (Braham 32)²³. Aquí se deja ver otro punto importante: la colaboración de los CDRs. Respecto a estos comités, señala Vizcarra:

Para los defensores de la Revolución cubana, los CDR representan la organización de masas más original y genuina después del 1 de enero de 1959 e incluso una aportación al movimiento revolucionario mundial; para los detractores, se trata de una de las invenciones más perversas de la Revolución, pues encarnan un clima de vigilancia y autorrepresión absolutas (93)

Tomando en cuenta el ideal revolucionario de una eficaz comunicación y misma visión del pueblo y el Estado como si fueran un mismo ente, puede verse aún más perversa la persecución al delincuente que está solo y “se enfrenta al Estado revolucionario representado por el pueblo en el poder, y a una policía más eficiente y con una cobertura más extendida” (Vizcarra 2013 94).

Por supuesto, el recelo o perversidad en la defensa de los valores revolucionarios no es debatido dentro de este policiaco que parece desarrollarse de un modo aún más formulístico que el clásico, a pesar de defender ideales diferentes.

1.2.3 El neopolicíaco en Cuba

Como ya se vio, las nuevas variantes del género policiaco, después del clásico²⁴, se van reformulando y preocupando por reflejar cada vez más crudamente a la sociedad donde se escribe, en especial en Latinoamérica; y “este reflejo tiene, por lo tanto, una connotación política” (Pérez 298). Sin embargo, el exceso de politización puede diezmar una obra; como sucedió con la novelística cubana revolucionaria, que no alcanzó mucho impacto ni dentro ni fuera de la Isla. El error de estas obras fue visto por los críticos como un excesivo enfoque en la “propaganda política” (Cloin y Miller 35) que causó debilidad en los demás

²³ Traducción personal a partir de: “minimized the presence and impact of the criminal element, presenting an idealized view of socialist society: police and popular vigilance, the cooperative spirit of the citizenry, and in particular the obvious perversity of the criminals.”

²⁴ El policiaco clásico más que una representación fiel de la realidad, a pesar de que su visión de la policía está permeada por su sociedad, se trata más bien de un juego de lógica e intelecto.

elementos. Así, se presentan personajes sumamente estereotípicos que, a diferencia del policiaco clásico, no sirven todos como sospechosos y realzan el suspenso, por la “idealizada visión de una sociedad socialista perfectamente transparente”²⁵ (Braham 37) y el valor estético sin renovar. Sobre esto último, recordemos que debido a la responsabilidad social que tiene cada individuo, el arte por el arte no es una posición posible y, por lo tanto, los experimentos estéticos que no dirijan un mensaje social son mal vistos²⁶.

Por desgracia para la Revolución, su recién lograda independencia como país sucede más de un siglo después que sus compañeros del continente. Tal condición le representó a los posteriores años del proyecto de nación un desfase, en comparación con Latinoamérica y las élites mundiales que lo rodean. Igualmente, trajo una desventaja para recuperarse de problemas generados por el exterior, como fueron el gasto en la Guerra de Angola (1975 - 2002)²⁷ y el bloqueo comercial que E.U. le impuso con la caída del muro de Berlín. Esto último resultó en la implementación del Periodo Especial en tiempos de paz, lo cual puso a Cuba en una desventaja económica que contrastó de manera notoria con las promesas de abundancia de la Revolución; así como con la América continental, donde ningún otro país tuvo la necesidad de implementar esta medida tan extremista durante la reconstrucción de sus naciones.

De este modo la generación criada por el triunfo del movimiento, y a la cual pertenece Padura (1955), parece no haber hecho más que: “esperar la realización de la utopía, esperar su oportunidad para ser protagonistas de la Revolución y, ahora, esperar el

²⁵ Traducción personal a partir de: “The idealized vision of a perfectly transparent socialist society”

²⁶ Persephone Braham presenta estos elementos como las debilidades del policiaco predecesor a Leonardo Padura, quien al retomarlos les dio nueva vida: “In 1989 Leonardo Padura Fuentes took off what he perceived to be the weaknesses of his precursors—one-dimensional characters, lack of suspense, and paucity of literary art—and created a new type of Cuban detective” (33).

²⁷ Cuba fue partícipe de esta guerra y de la independencia de Namibia debido a los acuerdos de ayuda mutua entre países del bloque comunista durante la Guerra Fría. Las fuerzas cubanas se retiraron de África en 1990, con el inicio del Periodo Especial en tiempos de paz.

fallecimiento literal y figurativo de una burocracia gubernamental todavía dominada, en sus más altos niveles por la generación anterior” (Dettman 37). Sin importar que desde 1995 hubiera un retroceso del Periodo Especial, la Revolución no fue capaz de cumplir a la generación que debía las promesas hechas casi cuarenta años atrás. Ello resultó en el inicio de una revisión crítica de la verdadera capacidad y efectividad del movimiento. A dichas necesidades, el neopolicíaco, socialmente entregado y abierto ante la crónica y las experimentaciones estéticas, se presenta como un adecuado espacio de debate.

Acorde con esto, Leonardo Padura crea una serie de obras que aprovechan la capacidad de crítica y aclimatación de esta variante. Para ello, mantiene en diversos niveles una mezcla equitativa de elementos novedosos y tradicionales:

- Formalmente, mantiene un orden muy cercano al establecido por el policíaco clásico²⁸ —pues el enigma abre un ciclo que se cierra con su conclusión— y lo enlaza con el contexto revolucionario, donde toma tanto de la tradición de esa variante como de su propia realidad; ya que el mandato a defender es precisamente el sistema de la Revolución. No obstante, el orden no se restaura y ni el detective ni el lector tienen la tranquilidad que representa el regreso de un orden casi divino, pero al mismo tiempo, no prevalece la violencia, como sucede con el *hardboiled*. Mantener el final menos extremista que sus contrapartes es otra estrategia que aprovecha el neopolicíaco para continuar un debate sobre los valores de la realidad.

²⁸ Hay aspectos que las variantes del policíaco tienen en común; por lo que, en especial, con una que es más reciente y por lo tanto menos asentada, como el neopolicíaco, no es extraño notar elementos que de primera instancia lucen prestados por otras variantes.

- En cuanto a sus elementos, Padura utiliza en su acervo personajes de comportamiento antisocial, CDRs, un detective que es policía²⁹, un equipo coordinado y eficiente de trabajo y sitúa sus historias en La Habana. Al mismo tiempo que agrega la visión del mercado negro y la prostitución y le da a los viejos elementos un trato distinto, revelando policías corruptos y cargando a su protagonista con mucha individualidad. Esto último reemplaza la facilidad de identificación entre el lector y el detective revolucionario que tiene como objetivo ser uno mismo con la colectividad.
- Estéticamente retoma la construcción de suspenso y el espíritu de todos los personajes como sospechosos que viene desde el policiaco clásico; mas al utilizarlo en su literatura, Padura aprovecha los estereotipos revolucionarios para discutir su veracidad a través de la presentación y el trabajo estético de estos.

La mezcla de tradicional y folclórico renovador³⁰ no es el único equilibrio presente en Padura; pues también se encuentra una muestra de lo marginal y de las élites de la Isla, lo viejo —los días gloriosos de la Revolución o antes de esta— y lo nuevo —representado en el presente diegético—, la ley y lo ilegal; así como lo bueno y malo del sistema revolucionario. Las novelas presentan una muy amplia visión al no enfocarse en un solo tipo de elementos. El choque entre pasado y presente es, entonces, la principal herramienta que permite una comparación entre elementos que existen en un mismo lugar y distintas épocas; como es el caso de las comparaciones que se hacen de una Habana pre revolucionaria y una post-revolucionaria, y elementos que coexisten en un mismo lugar y

²⁹ Esta es la diferencia más notoria que se rescata del policiaco Revolucionario pues la condición de policía es característica de esta variante, más aún por su trabajo en equipo, contrario a la competencia que caracteriza a otros tipos de policiaco como el clásico.

³⁰ En este caso las características adaptadas del policiaco revolucionario.

tiempo, como sucede con las acciones legales e ilegales. Todo forma parte de la Cuba del autor.

Así, la amplitud del panorama que muestra Padura permite la confrontación de ideas revolucionarias con su aplicación y con el conocimiento post-moderno sin llevar su escritura a la defensa ciega de alguna ideología expuesta; más importante aún, dentro de Cuba:

es Padura el primero en manifestar una obstinada determinación por examinar con detalle la sociedad cubana para poner sobre el tapete sus disfuncionalidades. Por esta razón, Padura es pueta. Por otro lado, su novelística no rompe radicalmente con la tradición anterior sino que toma de ella algunos rasgos muy oportunos para caracterizar el desarrollo de la vida diaria cubana y dar, de esta manera, credibilidad a la historia narrada. Por ello, es puente (García 3).

Los personajes de Leonardo Padura adquieren más peso de manera particular al mostrar el conflicto que viven por la mezcla de creencias revolucionarias y el desencanto de la realidad que experimentan. Así, su obra es la primera en “expresar abiertamente su decepción de la Revolución y es una señal del nuevo rol, más crítico, del policiaco en Cuba” (Braham 33)³¹.

Padura muestra, también, interés por la revisión crítica tanto de su sociedad actual y los rincones marginales, como de la historia oficial; ya que toda expresión de la cultura “constituye un espacio fundamental en el encuentro crítico de los problemas nacionales” (Hernández 81). De este modo, no solo el detective protagonista se cuestiona lo que la Revolución les ha enseñado a él y a sus compañeros, sino que la contraparte criminal resulta encontrarse dentro de la propia comunidad socialista y dista, al menos a primera vista, de tener el comportamiento antisocial característico de la novela revolucionaria.

³¹ Traducción personal a partir de: “openly express disappointment in the Revolution and is a sign of the new, more critical role of the detective fiction in Cuba.”

Estas obras, empero, aprovechan también la capacidad de expansión en sus representaciones para llevar las reflexiones de Leonardo Padura más lejos en el tiempo. Al ser el neopolicíaco un producto actual de consumo, como las demás variantes del policíaco y la literatura en general, lo anterior se vuelve un ejercicio más complejo pero digno de analizar. Por ello es que en el presente trabajo estudiaré juntas las primeras cinco novelas que conforman la, actualmente más extensa, serie Mario Conde: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1992), *Máscaras* (1998), *Paisaje de otoño* (1999) y *La neblina del ayer* (2004).

Una vez delimitado el género, puedo analizar estas obras y encontrar las particularidades que me permitirán negar o afirmar la existencia de una diferencia en la lectura de Padura al conocer a detalle, gracias a la lectura de la tetralogía, el pasado que crea una caracterización específica en el protagonista en obras diegéticamente posteriores, teniendo *La neblina del ayer* para muestra de ello.

Capítulo II. Obras en serie

Si bien, el género policiaco y sus variantes tienen, como se vio en el capítulo anterior, características propias distintivas en cuanto a estructura, queda todavía un aspecto no tan recalcado pero que será pertinente para el presente análisis: la manera de narrar. Esto es más fácil de explicar a través de la serialidad, la cual expondré a continuación, previo a integrar la teoría para el análisis que se pretende.

2.1 Formas narrativas episódicas

Durante el siglo XIX salieron a la luz las formas narrativas episódicas como una estrategia del mercado editorial. Se trata de una extensión indefinida en las aventuras de un personaje o grupo de personajes a través de episodios que los desarrollan más y, sobre todo, crean una facilidad comercial para establecer un grupo fijo receptor —clientes— de una obra —producto— que aparecería periódicamente con una extensión predefinida, ya conocida por su público. Cabe puntualizar la calidad de producto que tiene la literatura; ya que la industrialización, venida desde el siglo pasado y todavía en extensión fuera de Inglaterra, propiciaría la traducción de muchas manifestaciones culturales en términos comerciales y las modificaría en la cultura de acuerdo a la reacción del público y los recursos financieros disponibles.

Las narrativas por episodios permiten la ampliación de un universo ficcional; es decir, le dan al producto más formas de ser explotado. Estas formas pueden verse desde el ciclo troyano, las novelas de caballería o la Biblia, antes de la industrialización. Empero, su uso como estrategia comercial propicia que la literatura —producida bajo la idea económica— suela tener capítulos terminados en un suspenso, cuya función sea atraer al

lector a la siguiente entrega³². Ejemplo de ello es, como señala Vizcarra en “Sobre la serialidad narrativa en las literaturas policiales”, la novela de folletín.

No obstante, es hasta la segunda mitad del siglo XX que comienza a estudiarse *la serialidad* como uno de los elementos presentes en el fenómeno de las series televisivas. Esto ha dado a los estudios sobre narrativas episódicas un acercamiento y trabajo mayores con el producto audiovisual que con el literario.

A pesar de ello, la forma episódica puede encontrarse en obras de otras ramas culturales o artísticas y diversos soportes, con igual fuerza y repartida en otros elementos según el producto donde se encuentra. Esto se ejemplifica a través de los cómics norteamericanos, con la historia de un héroe, como Batman, que se divide en entregas periódicas de un solo capítulo; las transmisiones semanales de radionovelas, como *Chucho el roto*, que contaron con un elenco recurrente de actores; la posterior comercialización, por tomos de dos o tres capítulos, de una historia con un estilo de dibujo particular y personajes ya conocidos, para los mangas en Japón, como *Lovely Complex* (2001-2006) de Aya Nakahara; y tanto en libros como *Fairy Oak* (2005-2010) de Elisabetta Gnone, con el mismo narrador en todas sus partes; como en sagas con adaptaciones al cine o la televisión, como *Las crónicas de Narnia* (1950-1956) de C.S. Lewis o *Cazadores de sombras* (2007-actualidad) de Cassandra Claire respectivamente. En cuanto a estas últimas, puede estudiarse la serialidad en sus libros con el mismo detalle que en los materiales audiovisuales. La narrativa episódica traspasa las plataformas y también los géneros; además, ha estado presente durante la creación y desarrollo de algunos de estos últimos.

³² Este recurso es llamado *cliffhanger* y su uso puede apreciarse también de manera no comercial como sucede en *Las mil y una noches* donde este tipo de final consigue a la protagonista una noche más de vida ante la curiosidad que presenta el sultán por la continuación.

De este modo, podemos dividir estas formas no según el género, sino de acuerdo con la narratología clásica y con más énfasis en la postclásica, según alguna cualidad de los episodios presentados. Las categorías que derivan se han ido modificando con el paso del tiempo y la aparición de nuevas obras que permiten clasificar sus capítulos; ya sea por su ubicación en la línea temporal narrada, el soporte en que se presentan³³ o su capacidad para deslindarse de otros capítulos³⁴. Así, la división dependerá en parte de lo que se busca analizar en los episodios.

Cabe aclarar que el uso del nombre “formas narrativas episódicas” aparece en la narratología a principios del siglo XXI por la facilidad con que se pueden clasificar volviendo, en algunos casos, incompatible el usar el término “serialidad” o “serial”. Cada autor da sus pautas propias para los términos, como en el caso de Anne de Besson para quien *ciclo* y *serie* son formas diferentes; aunque se agrupan en un plano más general siendo ambas tipos de narraciones episódicas. Sin embargo, una definición resulta pertinente.

Para delimitar esta narrativa con una serie de episodios, en otras palabras, la serialidad, “hay que distinguir entre «producir en serie un objeto» y «producir en serie los contenidos de expresiones aparentemente diferentes»” (Eco 1985 134). Producir en serie requiere una “combinación de dos ejes: lo único [y] el conflictivo interés personal de la reconfortante repetición del *continuum*” (Priestman 57)³⁵, es decir, se requiere tener tanto

³³ Este es uno de los rubros más notorios conforme la tecnología ha permitido la expansión de un mismo universo ficcional en distintas presentaciones, pero teniendo en todas ella episodios que aportan en mayor o menor medida información a la línea principal. Un ejemplo de ello se encuentra entre las series, películas y comics de *Star Wars* de George Lucas.

³⁴ Anne de Besson, por ejemplo, considera la autonomía de los episodios una diferencia importante.

³⁵ Traducción personal a partir de: “a combination of two axes: the unique, personal interest drama of the reassuring repetition of continuum”

una trama corta, pequeña y diferente —novedad— como una trama a largo plazo con personajes fijos —familiaridad— en cada capítulo de una serie.

Lo anterior conformará una narrativa construida, en mayor o menor medida por partes, autónomas entre ellas que reiteran tópicos, personajes y/o lugares y se conectan por la pertenencia a un cosmos ficcional específico; además de ofrecer detalles nuevos que atraen al espectador capítulo tras capítulo. Ésta es una característica de los productos culturales que resalta contra la producción en serie de objetos concretos, de los cuales precisamente lo que se espera³⁶ es que sean todos idénticos; esto es, que cuenten sólo con el elemento de familiaridad.

Los componentes de estas tramas, tanto lo novedoso como lo familiar, son analizables bajo la idea de *función* que maneja Vladimir Propp, misma que, debido a su dualidad, permite establecer que en estas narrativas “hay valores constantes y valores variables. Lo que cambian son los *nombres* —y al mismo tiempo los atributos— de los personajes; lo que permanece constante son sus acciones, o sus *funciones*. De donde se puede concluir que [...] los personajes, por diferentes que sean, suelen realizar las mismas acciones” (Propp 30).

Propp señala que “lo único importante es la cuestión de saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son cuestiones que sólo se plantean accesoriamente” (30). Empero, en el presente trabajo, y con el fin de tener un análisis más detallado, compacto y ordenado; no retomaré las funciones descritas por el autor³⁷ pero sí

³⁶ Lo que espera el público consumidor es siempre un factor a tomar en cuenta dado que prototípicamente es de ahí de donde nace la necesidad del producto.

³⁷ Propp en su *Morfología del cuento* tiene 31 funciones que explica de manera detallada y narra ciertas acciones del cuento fantástico, su objeto de estudio, que en este caso no serían compatibles.

tendré en cuenta aspectos distintos como “*quién* hace algo” para proponer *funciones* pertinentes dentro del neopoliciaco de Leonardo Padura.

A continuación, para proponer mis propias funciones, tomaré en cuenta los efectos de una serialidad pues considero que este tipo de narrativa brinda una visión lo suficientemente ordenada y amplia en extensión como para identificar patrones pertinentes para el análisis.

2.2 Funciones en las obras en serie

Al revisar diversas obras en serie, como hacen Balló y Pérez en *Yo ya he estado aquí*, considero posible encontrar patrones y similitudes en los productos que se presentan de manera episódica, sin importar a qué género pertenezcan. De este modo, puedo ver la serialidad conformada por funciones novedosas, cuyos *nombres* serán diferentes a cada entrega, y funciones familiares, las cuales cambiarán con cada saga sus *nombres* pero mantendrán su presencia a petición del género en que se sitúen. Esta separación sirve para entender la dualidad de ejes, antes mencionada, de la serialidad.

Dichas funciones “siguen esquemas codificados que aprovechan la familiarización del lector para generar y satisfacer expectativas sobre la convivencia [...] de un universo ficcional, la cual no debe ser traicionada” (Vizcarra 2020 29). Al mismo tiempo, utilizan los espacios de innovación para sorprender o intrigar nuevamente, en cada capítulo, a lectores veteranos como primerizos. Este esquema, en tanto es adaptable a distintos géneros, trae con cada episodio las características necesarias para que los primerizos se incorporen, en casi cualquier momento, al universo ficcional, ya iniciado, y no tarden en adquirir el sentimiento de familiaridad con él.

Es necesario retomar la calidad de producto comerciable que tienen las obras en serie porque esto hace a la narrativa serial “el resultado de un pacto entre las fuerzas creadoras de una colectividad y sus potencias receptoras” (Balló y Pérez 10). Los receptores se posicionan cada vez más como co-creadores de la obra que consumen, ya que su interacción económica moldea los recursos disponibles y, por lo tanto, parte de las condiciones presentes para continuar o no engrandeciendo el producto, mientras que este último afina poco a poco un tipo específico de público. La participación tanto del autor,

potencia creadora, en conjunto con los consumidores, potencias receptoras, permite que las obras en serie “nazcan, crezcan, se amplíen, se deformen, mueran y vuelvan a nacer” (Balló y Pérez, 10).

Las adaptaciones sirven especialmente para demostrar lo anterior pues mientras que *Crepúsculo* (2005-2008) de Stephenie Meyer y *Los juegos del hambre* (2008-2010) de Suzanne Collins consolidaron un número de películas mayor al de libros existentes, *Divergente* (2011-2013) de Verónica Roth fue reducido en sus adaptaciones al cine por la poca recepción del público y en el caso de *Harry Potter* (1997-2007) de J.K. Rowling, ya con la línea principal terminada, los fanáticos activos propiciaron la salida de la precuela *Animales fantásticos* (2016). En ambos casos, las obras, además de estar sujetas a la reacción económica de su público, fueron modificando a sus receptores hasta hacerse de un tipo de consumidores tanto en su material audiovisual como escrito, con un horizonte de expectativas construido a través de las entregas.

Con esta caracterización principal de la serialidad cabe afirmar que esta tiene “una forma de consumo específica, [la cual] nos lleva forzosamente a pensar en los tipos de género que son más propensos (y mejor aceptados entre el público) a ser presentados bajo el formato episódico” (Vizcarra 2020 28). En el caso literario, se encuentran géneros de masas o géneros populares³⁸; entre los cuales entra precisamente el género policiaco.

Para la fórmula crimen-enigma-descubrimiento de éste género, la narrativa serial resultará especialmente útil y lo acompañará desde sus inicios con autores creando más de un caso para el mismo detective —función familiar—, dando una suerte de pequeñas series

³⁸ Ejemplos de esto se encuentran también comúnmente entre el western, la ciencia ficción, la novela rosa, etc. Sobre esto Vizcarra puntualiza que en Latinoamérica es especialmente discutible la denominación de popular o de masas debido a la desigualdad de posibilidad de adquisición del producto; empero el aparato de producción capitalista igualmente tratará a las obras masificables como un producto de alto consumo en su propio inicio.

de relatos donde cada caso nuevo por investigar —función de novedad— se anexa como un episodio. “Esta fórmula permitía recuperar, en distintas aventuras consecutivas, a un mismo detective [...] enfrentado al hermetismo inaccesible de un infinito universo delictivo” (Balló y Pérez 166). Sin embargo, con la llegada del Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle, se perfeccionó la relación de la narrativa serial con el género policiaco debido al alcance considerable y a la cautividad de un gran público específico que participará como consumidor y eventualmente creador de otras expansiones o series dentro del mismo género y del propio universo ficcional establecido³⁹.

Durante el proceso de aclimatación en países americanos, el policiaco clásico y otras variantes fueron aprovechando la cercanía del género con la serialidad, para adaptarlo a sus naciones e ir construyendo una identidad propia con cada capítulo y la suma de estos. De esta manera, se obtienen eventualmente colecciones de cuentos, como la publicación en 2011 de *México negro y querido*, mostrando el crimen en distintas partes de la capital del país; sagas, como las novelas del estadounidense Raymond Chandler, protagonizadas por el detective privado Philip Marlowe, que se desarrollan dentro de una sociedad violenta en degradación; y series, con posteriores expansiones⁴⁰, como la franquicia forense de *CSI*, (2000-2016) creada por Anthony E. Zuiker para la CBS, que establece la visión positivista del combate al crimen en Estados Unidos.

Así, la narrativa serial, aplicada en el policiaco, permite, con el avance de los episodios, la creación de *funciones* que se volverán familiares y paulatinamente propias

³⁹ Este fenómeno se aprecia perfectamente con Sherlock Holmes; pues además de parodiado, ha sido también retomado por otros autores posteriores; así como referido, ya sea usando una intertextualidad como la descrita del neopoliaco o usando los tópicos desarrollados por Conan Doyle.

⁴⁰ La franquicia comenzó con *CSI: Crime Scene Investigation* (2000-2015) teniendo como escenario la ciudad de Las Vegas y su éxito propició la creación de otras dos series en el mismo universo ficticio que fueron *CSI: New York* (2004-2013), *CSI: Miami* (2002-2012) y *CSI: CIBER* (2015-2016) que seguirían el mismo tipo de narrativa y género que su predecesora pero en otras ciudades del mismo país.

hasta convertirse en protagonistas y temas distintivos de sagas e identidades nacionales por mostrar. Finalmente, las meras aclimataciones alimentarán nuevas obras. Esto se verá en el abogado Paulo Mandrake del brasileño Rubem Fonsenca, el detective Héctor Belascoarán Shane del mexicano Paco Ignacio Taibo II y, precisamente, el teniente investigador Mario Conde del cubano Leonardo Padura; permitiendo la creación de una variante de policiaco propia; como se expuso en el capítulo anterior.

2.2.1 Evolución de funciones en tiempo serial

Las funciones, como se mencionó anteriormente, se conforman de un valor constante —familiar— y otro variable —novedoso—. Este último es lo que Propp caracteriza como *nombre*, el cual es “el medio mismo por el que se realiza una función” (30). Debido a ello, se tiene en una misma función —como la del detective en este caso— al Padre Brown de G. K. Chesterton, al matón Filiberto García de Rafael Bernal, al caballero Auguste Dupin de Edgar Allan Poe, entre otros personajes. Si bien todos ellos tienen en común el protagonismo de sus historias, además de ser quienes resuelvan el misterio en turno, los métodos y excentricidades que definen a cada uno serán distintos. La asociación de estos últimos detalles, o caracterizaciones, con cada uno de los distintos detectives⁴¹ es lo que conformará el *nombre* de cada uno como función.

Igualmente puede notarse que conforme una serie transcurre, al igual que con el caso de cada entrega, los personajes e incluso su entorno —siendo familiares para el lector— van teniendo ligeros cambios, según la variante en que se encuentren, relacionados con sucesos que los van marcando y modificando casi de manera irreversible. Dentro de la fantasía épica, los cambios se ven en el carácter de los involucrados en la aventura, cuyas

⁴¹ Un ejemplo de esto es la manera en que Filiberto García repite en varias ocasiones “pinche Martita está re buena” o su recalable uso de groserías al hablar; actitudes que otros detectives literarios no tienen.

creencias se ponen a prueba con diversos peligros tanto mágicos como no mágicos; en el caso de los superhéroes se puede notar también a nivel visual ya que grandes eventos que los destruyan en gran parte, los dejen al borde de la muerte o cambien drásticamente su sistema de valores puede provocar que el diseño total, tanto ellos como su vestimenta, o parcial se vea modificado. Mientras tanto, dentro del género policiaco, la muerte, real o aparente, de un personaje trascendente —así como ciertos casos investigados— crea un antes y después para el detective, los demás recurrentes y el orden cotidiano establecido.

Así, dentro del presente trabajo consideraré que el *nombre* de una función puede evolucionar de acuerdo con las experiencias específicas que ha sufrido a lo largo de la trama. Del mismo modo se presentará con métodos diferentes y, dependiendo del género, se contará con un abanico más grande o limitado de opciones para ello.

Tratándose de serialidad, donde los fenómenos no se limitan a la obra ya terminada, cabe notar que conforme avanza esta acumulación en la diégesis —el universo ficcional—, los consumidores de la obra se ven en mayor o menor medida afectados también. Como señala Martin Priestman, en el caso del policiaco, detective, criminal y público se incitan entre sí para producir un crimen perfecto, ya que la serialidad desarrolla aquí un “auténtico poder para cambiar, el cual el héroe [así como el público] inevitablemente acumula o acumulará si todos sus logros fueran a ser puestos en “tiempo real” secuencial” (52). De este modo, el tiempo que acumula la diégesis resulta tan importante en su impacto sobre las funciones como lo son acciones concretas en la trama.

2.2.2 Un repaso de la tetralogía de “Las cuatro estaciones” y *La neblina del ayer*

Antes de continuar, es necesario repasar los hechos más importantes de cada novela del corpus seleccionado.

Pasado perfecto presenta al teniente investigador Mario Conde; él trabaja en la Central, normalmente con el sargento Manuel Palacios, bajo el mando del mayor Antonio Rangel. En su tiempo libre el Conde, como suelen llamarlo, busca escribir una novela “escuálida y conmovedora” y la mayor parte del tiempo se reúne en casa del Flaco Carlos, ex militar paralítico y mejor amigo de Conde, a emborracharse y hablar con sus amigos del Preuniversitario⁴² de “La Víbora”: el Conejo, un historiador obsesionado; Candito el Rojo, un pelirojo religioso que solía ser delincuente, y Andrés, un médico casado con dos hijos que tiene un vacío existencial. Durante esta novela, asesinan a Rafael Morín en vísperas del año nuevo de 1989 y Mario Conde queda encargado de investigar el caso desde que Tamara Valdemira, esposa de Rafael, lo reporta desaparecido. Ambos personajes mantienen una vieja conexión con el detective, pues coincidieron con él en la misma preparatoria, aunque el primero era un par de años mayor que Conde.

La investigación revela un rostro corrupto de Rafael Morín después de muchos años de ser visto como un revolucionario intachable y confiable; cuando sus propias acciones ilícitas y chantaje son la razón de su asesinato por parte de un compañero de trabajo. Mientras tanto, Mario Conde y Tamara, como un amor sin realizar en el pasado, se reencuentran e involucran sentimental y sexualmente.

En *Vientos de Cuaresma*, Conde investiga el asesinato de Lissette Núñez Delgado, una profesora del mismo Pre al que fue de joven. En esta entrega el protagonista ve el cambio de generaciones en su vieja escuela y se enamora de una vecina de Carlos, llamada Karina, que está casada. En la Central, un viejo policía muy respetado por Conde, el capitán Jorrín, fallece y el protagonista es posteriormente castigado por pelearse con el teniente investigador Fabricio, con quien tiene problemas desde antes de los hechos de *Pasado*

⁴² El bachillerato en Cuba que es referido en las novelas como “el Pre”.

perfecto. Esto detonará una investigación de asuntos internos cuyas repercusiones se verán en la siguiente entrega.

Para el verano, en *Máscaras*, la secretaria del mayor Rangel resulta ser una espía de mandos policiales más altos. El jefe de Mario Conde suspende su castigo para que busque al asesino de Alexis Arayán. En el proceso, conoce a Antonio Marqués, un gran exponente del teatro expulsado de los escenarios durante el auge revolucionario por ser homosexual. A lo largo de la investigación, el protagonista se involucra una chica llamada Poly mientras Antonio Marqués le muestra el mundo de la liberación sexual y le habla a su alma de artista frustrado. Al final el culpable resulta ser Faustino, el propio padre del muerto, y Conde renuncia ante el despido del mayor Rangel.

La renuncia del protagonista no es aceptada en *Paisaje de otoño*, por lo que Conde hace un trato con el coronel Alberto Molina, jefe provisional en la Central, para que la acepte si resuelve el nuevo caso en un lapso de tres días. La víctima es Miguel Forcade, segundo director de bienes expropiados antes de huir a Miami durante el triunfo de la Revolución. Conde descubre que el asesino es Adrián Riverón, amigo del difunto enamorado de su esposa, a pesar de estar más atento a la llegada de un huracán para el día de su cumpleaños treinta y seis.

Al llegar el día acordado, Mario Conde deja de ser teniente investigador, adopta un perro y ve de nuevo a su viejo amor, Tamara, en el festejo de la casa del Flaco Carlos. Sin embargo, Andrés, el doctor, anuncia a sus amigos su partida de la Isla en busca de un cambio que espera le dé una felicidad que ha estado deseando desde que aparece por primera vez. El golpe que esto último genera en los demás personajes da un tono diferente al final de *Paisaje de otoño* con respecto a sus predecesoras y cierra con el protagonista refugiado en la literatura ante el caos del huracán que él mismo estuvo esperando.

Con el fin de la tetralogía, Leonardo Padura deja pasar un tiempo de catorce años en la diégesis para asentar nuevas circunstancias en la vida de Conde dentro de un libro dividido en dos partes, cara A y cara B⁴³: *La neblina del ayer*. Esta entrega transcurre en el año 2004 en el que el Conde se dedica a comprar y vender libros. Aquí se anexa a Yoyi el Palomo en el grupo de amigos del protagonista, se conserva a Tamara como una pareja para Conde y, más tarde, se revela que Manuel Palacios es ahora el jefe de la Central.

El Conde es atraído, por el mismo presentimiento que lo guiaba en su tiempo de policía, hacia Amalia y Dionisio Ferrero, cuidadores de una casa vieja y rica venida a menos. Ahí descubre una biblioteca que puede brindarle un negocio muy fructífero a él y su socio el Palomo; pero sobre todo se encuentra con el misterio de Violeta del Río, una cantante de boleros presuntamente suicida que, en realidad, es asesinada poco después del triunfo de la Revolución. Conde investiga ese crimen del pasado con cierta libertad hasta que, en el presente Dionisio Ferrero, uno de sus dos clientes, es asesinado. La nueva fechoría atrae a Manuel Palacios, con quien Mario Conde hace una apuesta por ver quién resuelve el caso primero.

Luego de muchas entrevistas para rastrear el pasado pre revolucionario, la culpable de ambos casos es Amalia Ferrero. La mujer se enteró de que su hermano y ella eran producto de un amorío entre su madre, Nemesia Moré, y el señor Alcides Montes de Oca; asesina a Violeta porque si ella se vuelve la nueva esposa del señor Alcides, ella y su familia perderán la oportunidad de ser reconocidos por él. No obstante, su delito es descubierto por Nemesia y eventualmente por Dionisio, a quien Amalia asesina para encubrir el primer crimen. Finalmente, es necesaria una colaboración de Conde con la

⁴³ Esto diferencia a *La neblina del ayer*, pues narrativamente emula a los discos LP que tenían canciones diferentes en cada cara. Algo adecuado por su temática musical.

policía para atraparla y el protagonista vuelve al mismo estado sentimental y económico que al principio de la novela.

A lo largo de cada entrega —novela— Mario Conde tiene distintos acercamientos con la literatura y requiere siempre de algún amigo y/o nuevo mentor que lo guíe a través de un mundo conectado con sus casos que él no conoce. Asimismo, a través de las comparaciones y experiencias del protagonista y sus amigos, se crea un espacio vivo que evoluciona conforme transcurren la diégesis y las acciones que le dan sus circunstancias; después de todo, existen cosas que el lector no ve realizarse durante la trama sino que se saben a través de *flashbacks*, como la infancia y juventud de Mario Conde o acontecimientos de los que se ven sólo sus consecuencias como el disparo que recibe el Flaco Carlos o la muerte del padre de Conde. De este modo, es preciso hablar del tiempo en sí mismo dentro del corpus presente antes de continuar.

2.3 El tiempo en la tetralogía y *La neblina del ayer*

Con todo lo anterior puede analizarse primero el papel del paso del tiempo en la serie porque este será un escenario móvil para las funciones de las novelas. Cabe aclarar que la lectura en desorden o de manera individual de las novelas no limita especialmente la experiencia del receptor, empero el propósito de este trabajo es analizar el efecto de un consumo en conjunto. Si bien cada novela —que puede mirarse, para fines analíticos, como capítulo— es autosuficiente y concluyente, Padura ofrece lo que llamaré tres *vistas temporales*, es decir tres modos de manejar el tiempo y su paso dentro de su narración a través de una focalización⁴⁴ específica como lo son en: *La Habana* y sobre todo “*La Víbora*”, el barrio de Conde, que ha estado ahí desde antes que el detective; la historia de vida íntima de Conde y sus amigos, a la cual se accede a través de los flashbacks y de las acciones que realizan dentro de la diégesis presente; y el tiempo objetivo que pasa durante el desarrollo de la trama actual, es decir, los días que tarda la investigación y los catorce años que pasan entre *Paisaje de otoño* y *La neblina del ayer*.

La Habana en la que vive el detective Mario Conde es retratada de manera dual en cada historia. Dentro de la tetralogía se tiene: la de los ricos y la de los pobres; la del pasado, cuando el protagonista y sus amigos eran jóvenes y creyentes de las promesas revolucionarias, y la del presente donde ni ellos ni los nuevos jóvenes creen en dichas promesas; la de vidas armadas bajo ideales socialistas y la oculta y desenfrenada bajo el nombre del arte; y el lado corrompido de la Revolución y los ideales que prevalecen. Esto es resultado de un escenario —espacio— que evoluciona en el tiempo no sólo por los cambios que ofrece a cada generación, como se ve claramente en *Vientos de Cuaresma*,

⁴⁴ Cada *vista* adquiere su nombre de acuerdo al elemento alrededor del cual se narra el paso del tiempo. En otras palabras de su focalización.

sino porque permite una evolución de cuestiones que rebasan al ojo y a la vida del protagonista, como sucede con el circuito artístico y de liberación sexual en *Máscaras*.

Al mismo tiempo, cabe resaltar que el cambio de algunos aspectos en el espacio sirve también para poner en discusión la naturaleza de aquellos que parecen no cambiar; lo cual se muestra en las vidas de los adinerados, quienes parecen conservar sus privilegios sin importar cuán fuertes sean los acontecimientos socioeconómicos transcurridos. En cambio, la experiencia temporal de La Habana de Leonardo Padura se expande aún más en *La neblina del ayer*, donde se compara una ciudad antes de la Revolución, que fue el punto más lejano en el pasado tratado con detalle⁴⁵, con una que apenas se irá recuperando⁴⁶ de la crisis económica detonada por el final de la Guerra fría y la caída del muro de Berlín. Se trata de una Habana lo suficientemente alejada del resultado real revolucionario para decir que es un futuro o consecuencia con respecto de la tetralogía, que es una hija inmediata de la Revolución que triunfó.

Finalmente, esta *vista de La Habana*, construida por Leonardo Padura, permite, por sobre otras cosas, complejizar la dirección que toma el mensaje sobre la nostalgia como un tema de su interés que aparece de forma recurrente y que es desarrollado ampliamente. Al tener una demostración de que el espacio significa diferentes cosas, no sólo en el tiempo objetivo sino también para distintos grupos sociales —esto por razones tanto temporales como socioeconómicas—, la nostalgia se desvincula de éste y .

El tratamiento del pasado, entonces, podría enfrascarse en los tres años en que Conde y sus amigos estuvieron en el Pre. Sin embargo, envuelve a los personajes y al lector

⁴⁵ Si bien se habló anteriormente de una Cuba previa a la conquista de Estados Unidos con la llegada del primer Conde, la ciudad en sí no se dibuja con mucho detalle, y el propio barrio que ha servido a la familia de vivienda ni siquiera existe en este punto, por lo que no puede tomarse como parte de este tipo de temporalidad.

⁴⁶ Cuba empieza a recuperar el crecimiento de su Producto Interno Bruto precisamente en 2003, un año antes de la diégesis del libro.

en un sentimiento más general; la añoranza por el tiempo pasado sin importar de cuál se trate; sea el Pre, la infancia, el tiempo de Conde en el cuerpo de investigación policiaca o la adultez joven antes de algún acontecimiento importante. Ejemplos de esto se muestran en *La neblina del ayer* cuando el protagonista intenta convencerse de que en su tiempo dentro de la estación, la policía era más virtuosa, así como cuando se habla del disparo que recibe el Flaco en Angola o la muerte del padre de Conde. La verdadera nostalgia es por un pasado abstracto e idealizado, el tiempo en sí mismo.

En cuanto al segundo tipo de *vista*, la línea que parece importar más en el género policiaco es aquella que cuenta las aventuras ya del detective protagonista, ya de un compañero fijo. Aseguro lo segundo porque sucede en otras variantes del policiaco, como dentro de los relatos de Sherlock Holmes, mismos que resultan presuntamente narrados por su ayudante y compañero de habitación, el doctor Watson.

Por su parte, la perspectiva colectiva que ofrece el Neopoliciaco de Padura abre la línea temporal para ver toda una generación encarnada en ejemplos que en sí mismos van dando el espíritu social de esta. La historia contada desde los padres, el Pre y una pronta aceptación de roles comunitarios abarca también al Flaco Carlos, con el disparo que recibió en la guerra de Angola, su posterior parálisis y su resignación con ella; al Conejo, como historiador frustrado que no aporta cambio a la vida; a Miki como el que logra el sueño de ser escritor a cambio de corromper su obra; y a Andrés de apariencia más exitosa, como médico, quien tiene el vacío más grande y un sueño deportivo frustrado.

Junto con el detective Conde, el grupo de amigos cuenta la historia de una juventud impotente con sueños y promesas frustrados, vista a través de diversas perspectivas o, como lo llama Oscar Montoya, subjetividades. Esto se refuerza con las menciones en plural cada vez que vuelven a contar su historia. Incluso al momento de hablar exclusivamente de

Mario Conde, la historia de otros sale a flote pues no se enfoca de manera personal en él; se habla de su madre, de su abuelo, de la familia Conde. En otras palabras, se habla del conjunto consanguíneo a modo de comunidad⁴⁷.

Toda la historia continúa en otros niveles durante *La neblina del ayer* ya que ahora, por un lado, se describe qué ha hecho el grupo de amigos tanto con la crisis como ante la partida de Andrés y por otro, se completa el relato sobre el padre de Mario Conde.

En este caso las menciones de Andrés muestran que, a pesar de haberse ido, continúa agregando información reflexiva sobre su generación en la línea temporal de la historia. Esto permite seguir manejando la función que representa el personaje como, ahora, miembro ausente de la familia, además de abonar más reflexiones sobre la ausencia de una pieza del grupo —lo cual, en este caso, resulta trascendente para los demás personajes—.

El grupo de amigos y compañeros son la comunidad, necesaria en un policiaco aclimatado a Cuba y su visión predominante del mundo. El desarrollo de las funciones, que cada miembro del grupo representará durante la trama, será visible para el lector debido a la vista que proporciona la información necesaria al espectador para que las acciones y cambios de la trama se vean como una sucesión lógica y realista. La renuncia de Conde en *Paisaje de otoño*, como ejemplo, se va construyendo poco a poco bajo esta visión, de modo que al llegar a su clímax de discusión, con la presencia del huracán, la decisión se vuelve más probable en el horizonte de expectativas.

Finalmente, el *tiempo objetivo*, nombrado así por su naturaleza estoica y capacidad de afectación, es una *vista* del espacio como ente no modificable que permite la realización y el énfasis de rituales, como la visita y posterior borrachera en casa de Carlos, e informar y

⁴⁷ Idea reforzada por el aparente desarrollo de todo un barrio con base en la familia que tendría el primer Conde llegado a la Isla desde Canarias.

reparar cómo va la investigación⁴⁸, o las citas románticas de Conde intercaladas con ésta. Asimismo, se trata de un límite invisible para la realización de la trama que permite al lector medir en términos reales los acontecimientos de cada capítulo y sentir en escala más pequeña la acumulación de experiencia.

Para las funciones, la evolución del *nombre* se verá afectado por esta *vista*; misma que da una sensación de observar hechos en tiempo real. Su efecto se acrecienta al realizar una lectura ordenada y conjunta; ya que proporciona al lector una fuente “confiable”⁴⁹ —su propia mirada— de información sobre el antes y después de las acciones trascendentes en la trama.

Esta *vista* se puede discernir de las otras dos ya que es algo que pasa por La Habana, primera *vista*, sin permitirse modificar por ella —esto a diferencia de las funciones, antes discutidas, insertadas en el espacio que se mueven con él— y algo que persigue y al mismo tiempo es perseguido por el protagonista y sus amigos; relación distinta a la segunda *vista* pues va al ritmo de los personajes que focaliza.

La presencia del tiempo en la diégesis representado como el tiempo abstracto de la realidad lo abre como destructor y hostil debido al “incontestable activismo dramático que genera el infierno” (Balló y Pérez 179) que, de acuerdo con los autores, hace el espacio para la ficción. Con esto, la vista objetiva ejerce presión directa sobre la trama en los capítulos: en *Pasado perfecto* se le exige a Mario Conde que termine la investigación lo más pronto posible; en *Paisaje de otoño* el mismo detective apuesta su renuncia con la

⁴⁸ Esto sucede también en *La neblina del ayer* pues, a pesar de no tener un jefe que informar, Conde discute los pormenores de lo que investiga con sus amigos.

⁴⁹ Dentro de la narrativa clásica se discute que el lector puede ser engañado por quien narra la historia.

resolución del caso; y en *La neblina del ayer* debe resolver dos misterios antes de que uno solo sea aclarado por la policía, contra la cual Conde se juega su reputación⁵⁰.

Igualmente, el paso del tiempo da realismo al deterioro o complejización, tanto dentro como fuera de cámara, de las funciones y de las dos primeras vistas. Respecto a las vistas, en la primera, La Habana y La Víbora de los flashbacks de Conde y sus amigos o de otros participantes, como los hermanos Ferrero en *La neblina del ayer*, no es la misma que la presente en la diégesis actual del capítulo; mientras que en la segunda, la vida del protagonista y cada amigo suyo se relata profanada por el paso de los meses y años transcurridos hasta el momento y al mismo tiempo amenazada hacia el futuro, como en el caso del Flaco cuya muerte próxima teme Conde.

Respecto a las funciones, el salto de 14 años entre *Paisaje de otoño* y *La neblina del ayer* deja un espacio misterioso que actúa como *hiatus* en la obra de Padura. Éste marca el cambio que sufre el detective protagonista en la naturaleza de su labor investigativa y da una distancia entre la diégesis de los capítulos que funcionará para marcar las historias anteriores, similar a un pasado visto tan lejano como lo era la juventud en aquellos capítulos. Tal cambio de situación permite la ampliación y desarrollo de *nombres* de funciones. El mejor ejemplo, en este caso, es el de Andrés; pues su presencia anterior contrasta con su ausencia futura.

Percibir los capítulos de la tetralogía como un pasado para *La neblina del ayer* deja, también, la continuación del mensaje de nostalgia; como se discutió previamente. No obstante, este efecto creado en la segunda *vista* no es posible sin la afectación que crea la

⁵⁰ Este detalle resulta un motivador para mover a la trama, no solamente por la condición de infalible que de algún modo se juega siempre un detective en el género policiaco, sino también porque dentro del policiaco de Padura, el detective Conde funciona como contraposición de la parte corrupta, brusca y lenta del cuerpo policiaco.

tercera del *tiempo objetivo*. Dicho esto, es posible retomar con detalle las funciones en Padura para comprobar la existencia de cambios y analizar si estos repercuten en la dinámica de la historia y el pacto de lectura.

2.4 Funciones en la tetralogía y *La neblina del ayer*

Como expuse anteriormente, Propp entiende “por función [...] la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga” (32). Esto permite situarlas como partes fundamentales en un género literario, de tal modo que cada obra perteneciente a éste las va a requerir pero las colocará de distinta manera.

Además de eso, “la acción [de una función] no puede definirse al margen de su situación en el curso del relato. Hay que tener en cuenta el significado que posee una función dada en el desarrollo de la intriga” (Propp 31). Si bien las acciones no cambian en sí mismas, el contexto al cual se insertan crea una diferencia morfológica para ellas; de ahí que la presencia de unas no esté condicionada a la de otras. De esta forma, es diferente una función de muerte del detective en Sherlock Holmes a la que sucede con Mario Conde. El primer caso despierta un ambiente de luto y cambios para todos los secundarios ante la ausencia del protagonista, así como una exigencia mayor de explicaciones para que Holmes regrese a su labor investigativa pues se creó realmente la ilusión de que estaba muerto. En el segundo caso, se propicia un regreso, a ser detective de una u otra manera, más fácil y conciso; los cambios son principalmente para el protagonista y no para los otros personajes ya que no existe un luto ni sentimiento de pérdida inalterable porque su presencia continúa, incluso en la vida de los que se quedan ligados, como Manolo, al contexto que él abandona —ser policía—.

A partir de este punto, y tomando en cuenta lo anterior, expondré mi propia división y funciones para las obras de Padura incluidas en mi corpus. Retomando mi división de funciones novedosas y familiares, las primeras, si bien cambian de *nombre* a cada entrega,

son elementos necesarios para constituir la obra, tanto como las segundas cuyos *nombres* se mantendrán constantes en una caracterización específica.

Sin embargo, debido a los simbolismos que presenta Padura, tanto a través de sucesos como de objetos y personajes, he de distinguir también entre función de acción, para los momentos fundamentales que deben pasar a lo largo de la trama —como el informe del caso—, y función de personaje u objeto, tanto para tipos de actores o elementos inanimados concretos⁵¹ en la historia como para las representaciones personificadas que son inherentes al neopoliciaco que escribe Padura en estas novelas. Entre las funciones de acción y de personaje u objeto ambas pueden ser tanto funciones novedosas como familiares.

Aunque las funciones pueden verse en una sola entrega sin contrastarla con las demás, una lectura conjunta y en orden ampliará la discusión sobre el cambio y las múltiples facetas de cosas mostradas aquí por Padura, como los ideales. Asimismo permitirá distinguir las funciones finitas que conforman a la tetralogía de “Las cuatro estaciones” y *La neblina del ayer*, dándoles una identidad.

Las funciones de acción novedosas son sucesos que se llenan de maneras diferentes en cada entrega. Las funciones de acción familiares, por su parte, son los sucesos inamovibles en casi toda su construcción.

Las funciones de personaje u objeto novedosas, por otro lado, refieren a cubrir un papel, necesario en cada entrega, con distintos personajes o cosas —*nombres*— conforme sale un capítulo nuevo. Por su parte, las funciones de personaje u objeto familiares mantendrán recurrentes sus *nombres* a lo largo de los capítulos de la serie a la que pertenecen.

⁵¹ A lo cual me referiré como “objeto” aunque se trate de algo abstracto como un tipo de pensamiento.

Finalmente, se pueden también encontrar funciones de personaje mixtas que, como se verá más adelante, cambian su naturaleza a largo plazo entre los capítulos o aparecen duplicadas en las entregas funcionando al mismo tiempo como familiares y novedosas.

Dentro de las funciones de acción novedosas se encuentran:

1. Aventura sexual del detective
2. Contacto del protagonista con la literatura
3. Cuestionar la profesión del protagonista

La *Aventura sexual del detective* se trata de las andanzas personales de Conde entre las cuales se pueden diferenciar el reencuentro del viejo amor de Tamara en *Pasado perfecto* y las salidas con la mujer del saxofón en *Vientos de Cuaresma*, en contraste con aventuras más idílicas como el descubrimiento de la liberación sexual en *Máscaras* y el encuentro del recuerdo de Violeta del Río en *La neblina del ayer*. Cabe mencionar que en el caso de *Paisaje de otoño*, esta función no concreta su uso como en otros capítulos, recalcando la naturaleza de cambio y ruptura que significará dicha entrega.

El *Contacto del protagonista con la literatura* resulta, como se vio antes, característico del neopoliciazo. En el caso específico de la saga de Conde, él mismo se acerca a la literatura por gusto propio: en la intimidad de su casa leyendo, sentándose a escribir su cuento en *Máscaras*, participando en la creación de “La Viboreña” —la historia de esta revista estudiantil sale a colación más de una vez a lo largo de la tetralogía— y al final de *Paisaje de otoño*, usándola como refugio.

Además, durante la tetralogía se encuentra, entre las entrevistas con el jefe de la central, la pregunta de por qué Conde es policía; a lo que la respuesta manifiesta tener una respuesta oficial, “no soportaba ver cómo los hijos de puta hacían cosas y no pagaban por ellas” (Padura 2005 103), y una más profunda que el protagonista no está dispuesto a poner

en palabras durante la tetralogía. Este *Cuestionar la profesión del protagonista* se traslada hacia *La neblina del ayer* en una vertiente doble: por un lado se cuestiona que Conde desee ganar dinero con su oficio de librero y, por el otro, que decida investigar él mismo dos crímenes aunque ya no es policía.

La duda de los capítulos anteriores, entonces, se recalca con la afirmación de que Conde tiene ahora más cara de policía que cuando lo era; así como al notar que el presentimiento que siente debajo de la tetilla izquierda no lo lleva a los libros, sino al misterio sin resolver de la muerte de Violeta⁵². El oficio de librero, por su parte, se pone directamente en cuestionamiento por los personajes, como sucedía antes con el ser investigador; es decir, la profesión de la actualidad diegética es la que se pregunta de manera directa. Hacia el final de *La neblina del ayer*, este tratamiento de trabajar como librero se concreta como la función prevalente, pues se revela lo que Conde considera la verdadera razón por la cual fue policía, cerrando así el misterio.

Entre las funciones de acción familiares están:

1. Reflexión sobre el pasado de la generación del protagonista
2. Informe del caso

Si bien las reflexiones se dan a lo largo de la trama con distintos pretextos, como sucede con distintos temas como la liberación sexual o la vida nocturna de La Habana antes de la Revolución, la revisión crítica del pasado de Mario Conde y sus amigos es un tema resaltable y constante en cada capítulo. Ahí, Padura reflexiona tanto ventajas como desventajas en la vida de la generación representada por el protagonista y sus amigos que, como se discutió previamente, es uno de los ejes que interesan al autor. Esta función, por

⁵² Esto se comprueba cuando Conde nota que el presentimiento no se calmó después de encontrar la biblioteca, sino hasta que tuvo en sus manos el recorte de la foto de Violeta

consiguiente, cuenta con una ritualidad mantenida lo más intacta posible y se da durante las visitas a casa del Flaco Carlos, teniendo siempre el mismo escenario que termina en música o alcohol y una presentación de panorama miniatura sobre una generación completa. Cabe mencionar que, aunque cambie la afluencia de personas, por la añadidura o falta de algún amigo suyo, el efecto ceremonial no se pierde.

La presencia de la función *Informe del caso* se encuentra condicionada por el género policiaco, ya que repasar el proceso de detección sirve para volver a presentar al espectador los datos recolectados y dar una impresión de rompecabezas a la investigación. Esto último recalca el tono realista al que está sujeto el género. Dentro de la tetralogía, Conde da este informe a sus superiores: el mayor Rangel en los primeros tres libros y en *La neblina del ayer* y al coronel Molina en *Paisaje de otoño*.

Las funciones de personaje u objeto novedosas son:

1. Víctima
2. Victimario
3. Caso por investigar
4. Espíritu individualista
5. Corrupción

Dado que el misterio y sus sospechosos cambian con cada capítulo, no es extraño que la función de *Víctima* resulte ser un personaje completamente nuevo y diferente a los afectados por crímenes de entregas anteriores. Esto mantiene una atmósfera completa de enigma para cada fechoría pues el proceso vuelve a iniciar desde cero, desconociendo a todos los participantes; y, por ende, volviéndolos a todos sospechosos perfectos y a la víctima alguien de quien no se conocen su vida, personalidad o pasos en absoluto.

Cada una de las víctimas en la tetralogía se encuentra ligada a pilares de la nueva nación revolucionaria: Rafael Morín-el individuo socialista, Lisette Núñez-educación, Alexis Arayán-arte y Miguel Forcade-economía. Por otro lado, en *La neblina del ayer* las víctimas vienen del pasado: Violeta del Río desde una Cuba previa a la Revolución y, por lo tanto, al inicio de la historia de Conde desde la primera entrega, y Dionisio Ferrero como el individuo de la Cuba revolucionaria, que funciona como pasado de la actual diegética⁵³; es decir, ambos son antepasados y, en sentido histórico, pilares del escenario presente.

El *Victimario* por su parte es, desde el policiaco clásico, el misterio primordial que mueve las tramas a partir del inicio, ya que se trata del ejecutante del crimen que definirá el proceso y los detalles del delito. En otras palabras, la novedad en este elemento es característico para el género. En el caso de la tetralogía y *La neblina del ayer* los victimarios sirven como espejos alternativos de representaciones que ya se tienen en otros personajes.

Las aplicaciones directas de esta función están en: René Maciques vs Miki Cara de Jeva como cercanos a Rafael Morín que no fueron igual de exitosos y conocían sus fechorías; Faustino Arayán vs la idea de un verdadero revolucionario, dualidad discutida a causa de varios personajes que muestran distintos lados de serlo, y al hecho de que se hace pasar por uno; Adrián Riverón vs Miguel Forcade tanto como rivales directos por el amor de Miriam como contrastes de gente trabajadora; y finalmente Amalia Ferrero vs su propio hermano y el Flaco Carlos, como revolucionarios militantes desde jóvenes que sólo recogieron miseria.

Mientras tanto, existe también una manera indirecta en que se aplica el contraste en *Vientos de Cuaresma* así como en *La neblina del ayer*. Para el primer caso, el culpable,

⁵³Resultado de la economía inestable.

Lázaro San Juan, no crea sino que propicia la comparación entre su víctima, Lissette Núñez, y la profesora que recuerda Conde, Olguita, pues ambas se muestran como profesoras del Pre cercanas a sus alumnos. La diferencia radica en las acciones de estos últimos. En el segundo, Amalia Ferrero funciona de manera dual, por lo que en el caso de su primer asesinato, el de Violeta del Río, Amalia crea el escenario donde inevitablemente van a contrastar la cantante y su madre, Nemesia Moré, pues ambas son mujeres cubanas del proletariado relacionadas íntimamente con la clase de persona que la Revolución buscaba derrocar: Alcides Montes de Oca.

La función del *Caso a investigar*, por su parte, se vuelve más visiblemente un pretexto para las reflexiones en el neopolicíaco, como se ha visto previamente. No obstante, es el elemento que desde el inicio del género policíaco da la razón a existir de las historias, en una suerte de crónicas acerca de la discusión sobre la justicia, además de servir como un hilo conductor realista para hacer emerger distintos puntos respecto a un tema.

En las cinco historias del corpus, el crimen es un asesinato, la fechoría más grande posible, ya que pretende exterminar lo que una víctima representa. Dentro de estas obras, como se estudiará más a fondo, Padura muestra, entre otras cosas, la evolución tanto de sus *vistas* como sus funciones. Por esta razón, el asesinato se percibe como grave a nivel formal pues es el fin definitivo de una representación; es decir, no permite este cambio a futuro y limita su discusión. Empero, como consecuencia, la ausencia en sí se vuelve un tema central junto con la razón por la cual los asesinos buscan borrar a sus víctimas como en la historia se pretende borrar los ideales del régimen anterior.

A causa de la dualidad mostrada por Padura en la serie de Mario Conde, se crea la función de *Espíritu individualista* que sirve para contrastar las acciones e impactos de la idea de comunidad contra el sujeto en solitario. En estos casos concretos, es presentado

bajo los nombres de Rafael Morín en *Pasado perfecto*, Caridad Delgado en *Vientos de cuaresma*, Faustino Arayán y el Marqués en *Máscaras*, Fabricio en *Paisaje de otoño* y Yoyi el Palomo en *La neblina del ayer*.

En la tetralogía, la *Corrupción* es presentada en relación con la discusión sobre la Revolución: Rafael Morín siendo un revolucionario socialista que termina buscando su propio beneficio individual, la profesora Lissette y sus alumnos involucrados en drogas, Faustino Arayán falsificando su estatus y Fabricio como un policía cínico y prepotente. Mientras que en *La neblina del ayer*, se encuentra en Amalia Ferrero traicionando a su propia familia. De este modo, la corrupción se muestra como algo que puede vivir dentro del sistema que busca combatirla y evitarla.

En cuanto a las funciones de personaje familiares distingo las siguientes dos:

1. Detective protagonista
2. Familia fija

La función de *Detective protagonista* no lleva el nombre de *policía* pues no todos los detectives lo son y, en el caso de Conde, su renuncia le quitará ese título. Por lo tanto aunque sigue siendo un detective, al realizar el proceso de detección, ya no es un servidor público. Asimismo, nombrar la función de esta manera la enlaza directamente con el género policiaco más abiertamente; dado que la acción de investigar cae sobre una figura detectivesca sin importar si esta persona está especializada, como los policías neopolicíacos o los investigadores privados del *hardboiled*, o no, como los *flâneurs* del policiaco clásico.

La *Familia fija* del detective protagonista suele ser un elenco finito de personajes recurrentes que, en mayor o menor, medida ayudan en la investigación o son partícipes de la vida privada de este. Como se mencionó, las obras de narrativa serial aprovechan esta función como un espacio seguro y difícil de cambiar en contraposición con el caos de los

elementos novedosos, por lo que esta función no es sólo pedida por el neopoliciaico como variante del género policiaico.

En el caso del corpus presente, se encuentran Josefina, la madre de Carlos, y los amigos del Pre de Conde que se reúnen en la casa del Flaco: el Conejo, el Flaco Carlos, Miki cara de Jeva, Andrés y Candito el Rojo. El sentido de espacio seguro adquiere más valor cuando se destaca que en las cinco obras Conde y Carlos tienen un ritual nocturno de emborracharse escuchando la misma música luego de introducirla con una conversación que reproducen siempre igual:

—Mira, pon música —propuso el Flaco—, pon música si quieres.
—¿Qué te gustaría oír?
—¿Los Beatles?
—¿Chicago?
—¿Fórmula V?
—¿Los pasos?
—¿Creedence?
—Anjá, Creedence —fue el acuerdo, y oyeron la voz compacta de Tom Fogerty y las guitarras de Creedence Clearwater Revival. (Padura 2012 230)

Adicionalmente, como funciones de personaje mixtas se encuentran:

1. Mentor
2. Revolucionario
3. Equipo de investigación

En el caso de Conde se pueden diferenciar varios tipos de *Mentores familiares* debido a los diferentes círculos en que actúa el protagonista y dentro de los cuales busca respuestas, aprobación e igualdad. Así, encontramos en esta función al mayor Rangel como mentor profesional, al abuelo Rufino como el que enseñó a Conde las reglas básicas de la vida y a Hemingway como el modelo de escritor para el protagonista.

En los tres casos, puede rastrearse ligeramente el camino de pupilo del protagonista que aprende debido a una temprana interacción, directa o indirecta. Esto último propicia

que se tome a Hemingway dentro de la función, pues Conde aprende leyendo su obra, abriendo así un círculo literario más profundo: Mario pasará de ser espectador pasivo, como lo sería un detective de policiaco clásico, a reflexionar y finalmente, intentar escribir a forma de imitación. El neopoliciazo se nutre de este tipo de relaciones porque los detectives sobrepasan el límite de lectores situándose más como conocedores literarios que discuten con el texto o como literatos frustrados, como es el caso de Conde, que equiparan y mezclan sus vidas con las obras que leen.

Esta función es mixta dado que se tiene por duplicado en cada entrega; además de los ya mencionados, están también los *Mentores novedosos* hacia lo desconocido, que aparecen en cada entrega según el mundo nuevo que el protagonista descubra durante la investigación. Igualmente, estos mentores destacan porque no solamente no son delatados, sino que además son protegidos por Conde; mantienen una relación más de iguales en intercambio que una de poder y funcionan como el puente entre el mundo que el detective no puede tocar. En este caso, por su oficio o su ética.

Estos personajes son: José Luis, quien le muestra a Conde el Pre de la Víbora y los rumbos y señas de los que ahora cursan su preparatoria; Alberto Marqués, maestro de la liberación sexual; y el doctor Alfonso Forcade, quien lleva a Conde a través del sentido espiritual del caso así como de la verdadera historia detrás de Buda de oro —clave para resolver el caso— y la teniente Patricia Wong en *Pasado perfecto*, donde su participación esclarece la investigación desde una perspectiva económica que nadie más es capaz de leer. Por otro lado, dentro de *La neblina del ayer* se tienen dos: Juan el Africano como guía de un infierno delictivo, representado por su barrio, y el Palomo, quien cada vez que aparece presenta Conde con su mundo moderno capitalista.

La función que representa al *Revolucionario* cubano es mixta por la misma razón que la función anterior. La discusión respecto a los aciertos y fallas de la generación nacida de las ideas revolucionarias propicia que haya más de un personaje mostrando una de las caras posibles. Como revolucionarios familiares están el Flaco Carlos y Andrés quienes se desarrollan por su presencia continua mientras que Rafael Morín, la hermana de Conde, Faustino Arayán y los hermanos Ferrero muestran un solo camino o resultado como son la corrupción, el laicismo, el falso título y una eventual miseria y olvido respectivamente.

El *Equipo de investigación*, por su parte, resulta un caso distinto. La naturaleza mixta de esta función se revela a causa de la ruptura a largo plazo en la trama serial, misma que se apreciará al leer *La neblina del ayer* como una parte más del conjunto que ya forman *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*. Esto sucede porque en la tetralogía se tiene a los policías de la central cumpliendo esta función; mientras que, al carecer el protagonista de su oficio de teniente investigador, la función se divide entre los amigos de Conde y los policías del nuevo orden de la Central. Lo último es destacable pues, incluso si el detective de Padura fuera capaz de acceder a un equipo de investigación en su antiguo lugar de trabajo, este sería diferente, acentuando la naturaleza novedosa que *La neblina del ayer* aporta a la función.

En este punto, es necesario discutir un problema inherente a la narrativa serial pero con el concepto de las funciones integrado para explicar, entonces, los cambios que esto puede crearles.

2.5 Amenaza a la serialidad

Como se expuso anteriormente, las obras en serie cuentan con una base de funciones, fijas o familiares, así como un conocimiento sobre la existencia de aventuras anteriores que mantienen una trama a largo plazo, cuyos cambios son inexistentes o casi imperceptibles en su mayoría porque “en las ficciones de la repetición [...] se reconoce que el encadenamiento con el pasado es sustancial a su materia narrativa” (Balló y Pérez 11).

Empero, poniendo en peligro real las funciones familiares, existe dentro de la serialidad un fenómeno de ruptura donde dichos elementos, que caracterizan una serie específica, son cambiados o incluso eliminados en la trama a gran escala, dando paso a un verdadero antes y después en la dinámica base de la diégesis. Esto puede verse como “un tabú irreversible para la comunidad estable que, en teoría, impide radicalmente el ciclo de repetición” (Balló y Pérez 129), razón por la cual este cambio suele ser caracterizado como muerte, sin importar si es de manera literal o figurada, ni tampoco si se trata de un personaje en concreto, una situación o un lugar.

Ejemplos de lo anterior pueden encontrarse en series como *The Mentalist* (CBS, 2008-2015), que cambia el espacio familiar eje luego de una desintegración del que se ocupó durante casi todo el programa, y *Charmed* (WB Television Network, 1998-2006), serie con 12 temporadas en total, donde uno de los tres personajes principales muere al final de la tercera. Estos cambios marcaron una diferencia para el porvenir de las series mas no terminaron con ellas a pesar de eliminar elementos característicos. En palabras de Balló y Pérez, “la muerte puede constituir un tabú en la vida serial aunque es uno de los fenómenos mayores de la repetición, una de las normas esenciales de la construcción cíclica del ser y de las sociedades” (147).

Delimitar lo anterior es necesario ya que este tipo de *fenómeno muerte*, como lo referiré en adelante, modifica la raíz establecida en el pacto inamovible entre autor y público, diferenciándose de cualquier otro acontecimiento contenido en los demás capítulos de una serie. Es decir, va más allá del juego entre lo novedoso y lo familiar y tiene la capacidad de destruir la propia serie en una suerte de traición hacia el horizonte de expectativas del receptor.

Balló y Pérez señalan, también, la diferencia entre el *fenómeno muerte* y lo que ellos describen como *Muerte conjurada* en la cual se tiene un evento que, igualmente, amenaza la supervivencia conocida de lo familiar, pero se diferencia por quedarse en el plano de lo novedoso y limitarse a detener las acciones de uno o hasta unos cuantos capítulos donde se buscará la solución al problema.

Cabe aclarar que estas condiciones, para el *fenómeno muerte*, no se aplican en series de carácter narrativo más abierto donde un cambio mayor o reinicio es utilizado de manera más regularizada —pasando a ser una función de acción propia de la serie en sí— como sucede con las temporadas de *Dr. Who* (BBC, 2005-presente), el manga *JoJo's Bizarre Adventure*, de Hirohiko Akari o los universos reiniciados en los cómics de *Marvel*. En el primer caso se cambia, con cierta regularidad, el *nombre* al cual se sigue durante los capítulos, pero se mantiene una conexión entre los protagonistas pasados y los actuales. Mientras que en el caso de los cómics, si bien los universos permiten dar una nueva historia de origen, caracterización o condición a los héroes, estos reinicios del universo son anunciados y esperados por los lectores de las series. Lo anterior permite construir un público acostumbrado al cambio de *nombres* importantes y a la renovación constante del pacto de lectura.

El *fenómeno muerte* funciona, entonces, sólo en obras de narrativa serial cerrada pues ocurre una sola vez como una “resurrección acostumbra[da] a suponer una mutación terapéutica de la identidad, cuando la monotonía del modelo clásico impide generar respuestas de transformación completa” (Balló y Pérez 141).

De este modo, cuando la novedad finita de cada entrega agota las posibilidades para sorprender al público cautivo, el *fenómeno muerte* será la mayor revitalización para la obra. Se presenta como una fuerza destructora arrasadora, de única ocasión, que deja suficiente de lo familiar y en última instancia, para géneros enteros, “actúa serialmente en la mente del espectador, e incluso ha generado incredulidad ante el anuncio de la muerte, del que se sospecha que pudiera no ser verdadero, porque podría significar el fin de la serialidad creada alrededor de un personaje protagonista” (Balló y Pérez 134) cuya función no puede ser transferida para continuar la historia.

Este es el caso con la estructura del género policiaco, ya que su corte realista descarta cualquier reinicio mágico⁵⁴; mientras que el apego y la familiaridad ante el *nombre* de un detective, personaje principal, imposibilita a sus receptores específicos de leer cualquier otro personaje con la misma confianza que al primero. Es aquí donde entra en juego el *Great Hiatus* que viene desde el policiaco clásico, raíz de todas las vertientes del género, e inspira los futuros *fenómenos muerte* para los detectives protagonistas descendientes de Holmes.

El término *Great Hiatus* viene precisamente desde el evento de presunta muerte que sufre Sherlock Holmes en “The Final Problem” (1893). Se trata del nombre dado al tiempo transcurrido dentro del propio universo de Holmes entre su presunta muerte y su regreso en

⁵⁴ Es decir, cualquier solución que no sea de manera estricta científicamente comprobable y creíble con leyes de la Tierra.

“The Empty House” (1903). Fue un evento de única ejecución que pretendía dar un final a las aventuras del detective de Arthur Conan Doyle, mas terminó por complejizar tanto la narrativa de las historias de Sherlock Holmes como la construcción mitológica de la figura del detective.

Sin embargo, para hablar de las repercusiones del *Great Hiatus*, es necesario recordar que, como suceso serial, no se limita exclusivamente a repercutir en la diégesis, sino que también tiene efectos fuera del universo ficcional; es decir lo que acontece tanto al autor como al público.

El impacto capitalista, anteriormente discutido, del público receptor y su condición de co-creador comienza a perfilarse precisamente en este punto de la historia y se mantiene después tanto del regreso de Sherlock Holmes a la vida como de la muerte de Sir Arthur Conan Doyle, consecuente a historias escritas por sus receptores —con las que mayormente se intenta llenar los huecos de la ausencia de Holmes en la diégesis— y a *remakes* y renovaciones en el argumento, como sucede con *Sherlock* de la BBC (2010-2017), que sitúa al detective en un contexto más actual o con una Watson mujer en el caso de *Elementary* (CBS, 2012-2019). La creación de nuevas historias, los referentes paródicos, la recreación de los personajes de Conan Doyle y el apoyo económico de un público diversificado han sido una clave para que el universo alrededor de Sherlock Holmes continúe no sólo expandiéndose o ramificándose, sino también para que siga existiendo después de más de 100 años de su primera aparición.

De este modo, el tiempo donde se expuso la facilidad de capitalización con que creció el policiaco clásico, en manos de Sir Arthur Conan Doyle, fue también cuando el impacto de la muerte del detective protagonista dejó ver la fuerza de los espectadores

contraponerse a la del propio autor mediante protestas diversas; así como el reconocimiento hacia una figura intermedia entre el autor y su público, papel llenado por la revista británica *The Strand Magazine* en el caso de Holmes y por diversas casas editoras en los años siguientes. Ésto último requiere mencionarse dado que estas editoriales encargadas de sagas policiacas, así como lo hacen los periódicos del siglo XIX con las novelas de folletín, se convertirán en otra fuerza co-creadora que dará a los autores pautas de creación y encargos específicos, logrando en la existencia de la diégesis un impacto igual de fuerte que el público o el propio autor.

Con lo anterior, se puede explicar la falta de coherencia en las series más largas, puesto que estas pueden llegar a salir del control y atención del propio autor mientras se satisface una demanda de contenido. En el caso de las series audiovisuales, la posibilidad de incoherencia aumenta de distintas maneras pues la fuerza autoral se divide entre guionistas y directores, los cuales pueden cambiar a lo largo del tiempo de emisión de la serie. En el caso de los medios escritos, puede haber más de un autor encargado de un universo ficcional a través de los *spin offs*. Así, la figura clásica y moderna del autor se desestabiliza, ya que el trabajo se encuentra dividido desde antes de llegar al público e inclusive pasar por la revisión del intermediario: la casa editora. Tales condiciones pueden, entonces, afectar la efectividad de la serialidad ficcional y por lo tanto el pacto de lectura en conjunto.

Para el neopoliciaco la relación se vuelve más compleja por una presencia creciente y activa de las editoriales, partícipes en la construcción de una identidad literaria en lugares como Latinoamérica —normalmente vista como periferia y, especialmente en el policiaco, como escenario exótico más que familiar—. Lo anterior propicia la edición de antologías de

cuentos por diversos autores de un mismo género o de historias de un autor representativo de una idea de identidad aceptada por el público.

Leonardo Padura, en su nota de autor dentro de *Adiós Hemingway*, refiere la manera en que llegó a la concepción de la pequeña historia de Mario Conde publicada en 2006:

Resuelto a dejar descansar al Conde por un tiempo que prometía ser dilatado, comencé a escribir una novela en la cual él no aparecía. En medio de esa otra historia, mis editores brasileños [Companhia das Letras] me pidieron que participara en la serie Literatura o muerte y, si aceptaba, debía advertirles el nombre del escritor alrededor del cual se desarrollaría el relato. Después de pensarlo muy poco, el proyecto me entusiasmó, y el escritor que de inmediato vino a mi mente fue Ernest Hemingway, con quien no he tenido por años una encarnizada relación de amor-odio. Pero, al buscar el modo de enfrentar mi dilema personal con el autor de *Fiesta*, no se me ocurrió nada mejor que pasarle mis obsesiones al Conde —como había hecho tantas otras veces—, y convertirlo en el protagonista de la historia (10)

A pesar de que esta novela no forma parte del corpus por analizar, contiene el mejor ejemplo de la dualidad existente en los encargos de editoriales contemporáneas, donde la participación es preferentemente opcional y el autor cuenta con la libertad de crear otro universo ficcional dentro del mismo género o cambiar de protagonista cuando se trata de una historia independiente.

Lo anterior no resulta, para Leonardo Padura, un caso aislado o único dado que desde el inicio del ciclo que compete a esta tesis, el autor expresa la libertad de decisión⁵⁵ sobre la existencia y rumbo de secuelas:

La neblina del ayer es una historia que se me interpuso, reclamando a empujones su escritura. No estaba en mis planes una recuperación tan inmediata del personaje de Mario Conde, pero los meses dedicados al arduo trabajo de convertirlo en protagonista de cuatro posibles películas [...] me abocó a su rescate y a la escritura de esta novela, cuya idea central [...] me rondaba hace tiempo. Y como no conozco a nadie más empeinado y capaz para emprender esa persecución, pues decidí entregarle la historia al Conde (Padura 2005 357).

La libertad durante la creación de secuelas crea la diferencia entre una serialidad más descuidada y el manejo literario de autores que pueden controlar la evolución del mensaje en su obra a pesar de no haber planeado desde el principio el número de entregas.

⁵⁵ Dentro de los estudios seriales, puede verse la discusión respecto a las limitaciones o condiciones que enfrentan autores en distintas plataformas y cadenas para lograr la salida al mercado de su obra.

Esto último se menciona por él mismo en el texto extra “El soplo divino: crear un personaje”, que aparece en ediciones posteriores de *Pasado perfecto*:

Cuando la novela se publicó [...], tuve la sorpresa de comprobar no solo que a la mayoría de ellos [sus amigos] el libro les gustaba, sino que les gustaba, fundamentalmente, por el carácter de su protagonista. Aquella revelación desde el exterior y una necesidad interior que me reclamaba darle más soga a aquella criatura fueron las que en aquel momento me llevaron a la festinada idea de proponerme escribir otras tres novelas con Mario Conde, cuando aún no tenía idea de si podría escribir al menos una más (242).

De este modo, la ejecución del *fenómeno muerte* en las cinco novelas del corpus será más cuidada y mejorará la visión en conjunto, como se verá en el siguiente capítulo. Finalmente, queda revisar con más detenimiento la relación entre los cambios y el *detective protagonista* ya que es considerado eje principal de las novelas.

Capítulo III. “Las cuatro estaciones” y *La neblina del ayer*

3.1 Identidad y función del que busca

La triada de crimen-enigma-descubrimiento está presente en todas las variantes policíacas, sosteniendo la razón de ser de la trama. A pesar de esta carga, su desarrollo se puede resumir dentro de un elemento concreto: el caso que se investiga. Esto sitúa, entonces, al caso como la parte imprescindible de estas narrativas.

No obstante, el caso es un objeto incapaz de moverse por sí solo; es decir, requiere de un sujeto que detone el desarrollo de cada parte de la triada. Así, el detective resulta, para el policíaco, tan importante como el caso que investiga, ya que se trata de la conexión entre un lector y la fórmula del género pues es el actor que presenta cada parte de la triada.

Si bien el caso es el centro de la diégesis, el investigador protagonista es la fuerza que mueve la trama. Con las condiciones del crimen establecidas, el detective es lo que el lector buscará primordialmente al consumir policíaco. Ambas funciones se encuentran estrechamente relacionadas pues, al tener siempre el mismo protagonista, la serie es mayormente reconocida por el nombre del detective, como en el caso de las historias de Sherlock Holmes, mientras que cada episodio es diferenciado por el caso dado que se trata de una función novedosa.

Como se expuso anteriormente, la clase de detective cambiará dependiendo del tipo de policíaco; no obstante llenar su función será siempre necesario para completar la parte clave de su mensaje. Este último cambia según la variante: en el clásico, es la inamovilidad del orden, pues el detective siempre triunfa con su sentido infalible de lógica; en el

*hardboiled*⁵⁶, es la demostración de los estratos bajos de la sociedad, reseñados por el protagonista; y en el neopoliciaco, la reflexión sobre la justicia, dada por la exploración psicológica más detallada de sus personajes principales. De este modo, las acciones más fuertes de la trama serán causadas en su mayoría por el detective o actuarán más directamente sobre él.

Para Leonardo Padura, este uso de la función detective era “una necesidad creativa de cuya solución dependía todo el proyecto” (2000 239) pues el detective es quien “cargaría el peso de la historia y la entregaría a los lectores [...] una tercera persona cuya omnisciencia funcionara sólo para el personaje protagónico, el cual por tanto, debía ser protagonista activo y también testigo y juez de las actitudes del resto del elenco” (240). Así, el *fenómeno muerte* no sólo repercutirá en Mario Conde, como lo hará sobre otras funciones, sino que será anunciado por la evolución del personaje a través del tópico de la purificación.

3.1.1 Ruptura de la corrupción en la identidad y la narrativa

Purificar es, de acuerdo con la Real Academia Española, “quitar de algo lo que le es extraño, dejándolo en el ser y perfección que debe tener según su calidad”. Tomando lo primero, puedo decir que al *nombre* de Mario Conde le es extraña la labor policiaca en la Isla por el cinismo, la corrupción la indiferencia que éste provoca en el trabajador a largo plazo. Tal advertencia —como expondré en este apartado— viene principalmente del Capitán Jorrín, ya fuera en comparación con otros, en su reacción a los casos, su muerte o inclusive sus diálogos.

⁵⁶ El *hardboiled* resulta un perfecto ejemplo del impacto de la figura del detective dentro del policiaco ya que esta rama toma su nombre directamente del tipo de detective que tiene, a diferencia de otros tipos como el neopoliciaco o el policiaco clásico.

Por otra parte, para la narrativa del Neopoliciazo la violencia no debe sobrepasar los valores de la *Familia Fija* ni la salvación que ofrece la literatura, todo aquello que lo haga será imperfecto a su calidad como variante. Así, *Paisaje de otoño* muestra la emergencia de una purificación tanto en el caso policial que trata de un padre que mata a su hijo —tópico extraño y ajeno al orden de la vida donde los progenitores protegen a su familia—, como en la segunda vista donde Andrés —elemento de la *Familia Fija*— admite no tener su identidad individual como los demás en el grupo y lo abandona.

En pro de llegar al punto de purificación es necesario primero analizar su contraparte: la corrupción. Es una función dentro del corpus debido al uso, desarrollo y apariciones que Padura le da; surge desde *Pasado perfecto* con el capitán Jorrín, como una desgracia de la profesión, producto de una indiferencia construida por los años de trabajo:

El Conde estudio las arrugas que iban cuarteando la cara del capitán Jorrín, mientras sentía en su brazo la presión desesperada de la mano de aquel hombre que había vivido la mitad de su vida cazando criminales.

—Yo pensé al principio que a nosotros debía pasarnos algo parecido a los médicos —dijo entonces, mirándolo a los ojos—. Que después de un tiempo nos acostumbraríamos a la sangre.

—No, ojalá que no nos pase nunca. A uno tienen que dolerle estas cosas, Conde. Y si un día no te duelen, entonces vete. (114)

A lo largo de la tetralogía, el capitán no solamente recalca esta idea en su discurso, sino que él mismo va tomando una actitud más apagada con cada ocasión en que Conde vuelve a encontrarse con él. De esta forma muestra, por un lado, que mantenerse doliente por los crímenes le dará una valoración positiva y humana, como se ve por la relación que mantiene con el protagonista⁵⁷; y por el otro, que mantenerse mucho tiempo como un policía totalmente incorruptible habrá de matarlo progresivamente por la naturaleza de los crímenes. Lo anterior se vuelve parte de la función de acción *Cuestionar la profesión del*

⁵⁷ Ya que el detective es, para el lector, puente y analista de las cuestiones morales en la historia. La relación que tenga el espectador con el protagonista definirá qué valores contrapondrá el lector ante los juicios expresados por el detective.

protagonista para desembocar en una crisis de identidad en el protagonista. Ésta es la razón por la cual Jorrín no puede ubicarse en la función de *Mentor* para Conde, a diferencia del mayor Rangel; porque si bien Conde le dice maestro, Jorrín es más bien parte del mecanismo metafórico que cuestiona la profesión de policía en la tetralogía junto con los roces que mantiene Conde con el teniente Fabricio.

Dicha crisis detonará caos “en el interior de la comunidad, que hasta ese momento se sentía preservada por la afirmación sistemática del «saber cómo somos»” (Balló y Pérez 102). En la Central donde trabaja Mario Conde, vista como un espacio familiar, el caos aparece gradualmente hasta que toca el punto de no retorno: inicia con el descubrimiento de que Maruchi, la secretaria de Rangel, era una espía y llega a su cúspide cuando el mayor Rangel es despedido y reemplazado. En cuanto a una crisis más enfocada al interior del protagonista, esta se vuelve más fuerte con cada caso e insubordinación por parte de Conde, y alcanza su máximo también con el despido del mayor Rangel, recalando que la permanencia de ese jefe era más fuerte que cualquier otra razón para seguir siendo policía.

Como señalan Balló y Pérez, “un personaje serial se afirma a través de una identidad” (102), por lo cual es necesario mediar sus acciones con su sistema de creencias para configurarla de manera consistente. La identidad del protagonista es lo que construye el *nombre* que llena la función de detective, por lo que el desarrollo de la crisis de Mario Conde como policía es valioso para la trama, ya que su corte realista y psicológico requiere un motivo sólido para investigar cada uno de los crímenes presentados novela tras novela.

La falta de motivación pone al personaje en peligro de abandonar su razón de ser narrativa, porque el *nombre* debe justificar en sí mismo su prevalencia en la función. De este modo, la idea de corrupción sólo puede desembocar en un resultado destructivo o purificador. La diferencia entre ambos es que el primero tiene la capacidad de cambiar

radicalmente el sistema moral del protagonista, mientras que el segundo lo dotará de complejidad.

Dentro de la tetralogía, los resultados de cada uno son probados por el protagonista de Padura en sus encuentros con personajes que defienden moralidades contrarias a la suya, como sucede con Rafael Morín o Faustino Arayán, y otros que comparten sus ideales, como su grupo de amigos o el capitán Jorrín. Las reflexiones y reacciones que Conde manifiesta al contrastar sus creencias con las ajenas construirán en la trama serial un camino de resolución para el peligro que la corrupción presenta.

Al ser Conde un detective de neopolicíaco, cabe mencionar que el desarrollo de su crisis servirá también como crónica de algunos tópicos de importancia para el autor —que en este caso, pueden identificarse como la desilusión y el cuestionamiento imparcial de los ideales— y tendrá una estrecha relación con la literatura, bote salvavidas y lugar de cordura para su tipo de detective. Estas diferencias específicas que lo acompañan van a repercutir tanto en la ejecución del *fenómeno muerte* como en lo que suceda después.

La desilusión de Conde ante los ideales que deben ser pilar de su profesión da credibilidad a la insistencia del personaje de abandonar la policía una vez que el mayor Rangel ha sido destituido y a la completa indisposición de permitirse ser corrompido. Sin embargo, el abandono de un espacio caótico no soluciona la crisis, por su profundidad, y es, entonces, que esta se separa de la función de *Cuestionamiento de la profesión* porque el problema de identidad sigue latente y requiere una ruptura más fuerte y verdadera. Es por esta razón que con la renuncia inicial “en lugar de alivio, el Conde se sorprendió invadido de dolor [...] aquella no era la vía del escape victorioso y autosuficiente que siempre había imaginado” (Padura 1998 17).

Por otro lado, la literatura es el espacio al cual recurre Conde cuando la crisis alcanza su máximo punto, tanto en su mundo interno como en el externo profesional, y en ella encuentra la seguridad de una vida propia fuera de la Central. Para sus compañeros esto parece impensable, pues el mayor Rangel se aburre, Manolo no lo imagina, Jorrín muere antes que dejar su profesión y el gordo Contreras se lamenta tanto por un presente y un futuro sin oficio como de la pérdida en sí de este: “Nada más llevo un día suspendido y estoy peor que un rabo cuando le cortan el perro. Estoy así en el aire, sin saber dónde coño me voy a posar. Son veinte años de policía, y lo más jodido es que no sé hacer otra cosa y que de contra me gusta ser policía” (1997 158). Su relación con la literatura es la excentricidad que separa a Conde de sus compañeros, y lo que le permitirá sobrevivir mejor las consecuencias de la destrucción de los espacios y funciones familiares.

Al mismo tiempo, en *Paisaje de otoño*, final de la tetralogía, Padura introduce la mayor expresión de fuerza solucionadora con el huracán que se acerca; el cual no solamente es un fenómeno concordante a la realidad, sino que narrativamente tiene tanto la capacidad destructiva como purificadora:

[El] huracán, apareció como un remolino grotescamente encimado sobre el archipiélago de la Guadalupe, azocado por aquel desolador abrazo eólico de doscientos kilómetros por hora, que avanzaba dispuesto a derribar árboles y casas, a trastocar el curso histórico de los ríos y las altitudes milenarias de las montañas, a matar animales y personas, como una maldición venida de un cielo que seguía sospechosamente lánguido y apacible, como una mujer lista para el engaño. (Padura 1998 14)

El protagonista desde el principio exige que ésta llegue pronto pues el estado de crisis no puede mantenerse mucho tiempo y, como puede ir anticipando el lector debido a la construcción de identidad, Conde elige y requiere terminar su estado de crisis a través de una purificación, como se expresa al inicio:

Pero Mario Conde sabía que ninguno de aquellos accidentes y falacias alterarían su destino ni su misión: desde que lo vio nacer en los mapas, había sentido una extraña afinidad con aquel engendro de huracán: ese cabrón llega hasta aquí, se dijo, mientras lo veía avanzar y crecer, porque algo en la atmósfera exterior o en su propia depresión interior [...] le había advertido de las intenciones y

necesidades verdaderas de esa masa de lluvias y vientos enloquecidos que el destino cósmico había creado con el propósito marcado de atravesar aquella precisa ciudad para ejecutar una purificación esperada y necesaria. (Padura 1998 14)

A pesar de no tener un evento que ponga en peligro palpable la supervivencia del protagonista, durante la trama que el espectador ve, lo sucedido durante la serie permite que la fuerza mortal de la naturaleza recalque que los acontecimientos a su alrededor sufrirán cambios drásticos. Es decir, serán modificados por un *fenómeno muerte*.

De igual forma, la figura sólida del huracán como representante del *fenómeno muerte* permite recalcar la conexión directa de este con el detective protagonista que “empezó a desearlo con todas sus fuerzas, como si resultara posible atraer con la mente a aquel engendro catastrófico y purificador” (Padura 1998 18) mientras que otros personajes, como Manolo, no parecen necesitarlo y tampoco intuyen su naturaleza doble o lo esperan con más resignación que necesidad, como lo asegura el mayor Rangel⁵⁸:

- ¿Y también es verdad que no me vas a dar otro trago más?
- También es verdad.
- ¿Y para qué quieres tanto? Mira, queda más de media botella.
- Sí, pero es mía. ¿O cómo tú crees que yo voy a esperar el ciclón? (1998 236)

Finalmente, el caos alcanza el último pilar de Conde: su vida privada. Tratándose de la *Familia fija*, el lector no espera cambios drásticos más allá de las profesiones y actividades de sus miembros. No obstante, la continua y antes mencionada crisis de Andrés se retoma con más solidez en *Paisaje de otoño*, donde este personaje se va de la *Familia fija*, dejándola incompleta tanto dentro de la diégesis como narrativamente.

Por su parte, el protagonista pide una purificación, y desemboca en la desilusión final que junta la crisis personal, la profesional y la del mundo externo privado que lo rodea. Para Conde, las amistades eran un elemento seguro e inamovible, por lo que

⁵⁸ No es casualidad que sea el mayor Rangel quien espere el ciclón de esta manera ya que él ha sido víctima del caos desatado en el espacio de la Central, por lo que requiere, en menos medida que Conde, una resolución o un final para él mismo.

cualquier cambio drástico en el grupo lo hará cuestionar la única cosa segura que creyó conocer sin faltas:

La confesión de Andrés cortó los efectos del alcohol en el cerebro del Conde. Una lucidez malsana se instaló en su mente, con una interrogación sobre su propia vida, puesta en el espejo de la vida de Carlos que él pretendía escribir y en el de la vida de Andrés, que el mismo Andrés acababa de dibujar: sus propias frustraciones tomaron más clara dimensión y figura con las palabras del amigo, y el Conde comprendió cabalmente por qué había dejado la policía: porque él también necesitaba huir, aunque fuera incapaz de moverse de lugar. (Padura 1998 251)

Así después de ver la caída de una última identidad de función familiar, Conde renuncia a un final serial esperado —el de satisfacer la *aventura sexual del detective*—, acepta la evolución de su identidad, muriendo el teniente investigador Mario Conde y quedando solo Mario Conde. Uno que, bajo su contexto diegético, se encuentra imposibilitado para continuar cumpliendo la función de detective; lo que mataría cualquier entrega cuya temporalidad busque estar ubicada después de este fenómeno, terminando potencialmente⁵⁹ con la serie.

⁵⁹ Una serie puede continuar su existencia y expansión a través de precuelas o historias extras ambientadas en el mismo universo diegético; como en el caso de *Star Wars* de George Lucas que una vez terminadas las seis películas originales, continuó su producción, por varios años, con series que contaban historias de tiempos entre películas.

3.2 *La neblina del ayer*, una continuación serial

De acuerdo con la Real Academia Española, la identidad es el “conjunto de rasgos propios de un individuo o colectividad que le caracteriza frente a los demás”. Así, los rasgos manifestados por cada uno de los *nombres* en mi corpus guiaron su clasificación como funciones; empero, estos atributos pueden cambiar de manera drástica o sutil. Ante esto, una consistencia de ciertos rasgos, o su traducción en otros que tengan una suerte de forma evolucionada de los anteriores, es lo que permitirá que el lector identifique cada *nombre* como un mismo ente a través de toda la trama serial; esto es aplicable a todos los presentes en la obra, no solamente al *detective protagonista*.

Lo anterior explicará, entonces, los cambios sucedidos debido al *fenómeno muerte*. Las diferencias que Conde manifestará en su actitud e incluso resistencia, tanto a nivel profesional como personal, serán explicadas por su purificación y por una ilusión de cambio creada en la *vista* que cuenta la historia de vida de Conde y sus amigos. El lector hace un pacto de lectura serial y cree lo que se cuenta para llenar los pedazos faltantes como el posicionamiento de Conde como librero⁶⁰, su amistad con Yoyi o los años de estar cuidando de su perro *Basura*.

Como aseguré en el apartado anterior, la renuncia de Conde a su labor policiaca abre la opción de matar su serie. Sin embargo, ya que se trata de una purificación, tanto el protagonista como el resto de las funciones serán capaces de regenerarse para una nueva entrega, siempre y cuando Conde regrese a una labor de investigación. Esta última condición proviene de la fuerza que la función del *Detective protagonista* tiene por encima

⁶⁰ Su nueva profesión resulta trascendente tanto para el carácter aquí presente de Conde como para sus reflexiones referentes al destino en tanto es un detective de Neopoliciaico, es decir uno que mantiene una conexión con la literatura.

de las demás y debido a esto es que al comenzar *La neblina del ayer* el lector espera la eventual presentación de un misterio que el protagonista no podrá evitar investigar.

Indagar el caso no requiere, al igual que en el clásico, que el protagonista tenga un puesto de poder sobre otros personajes. A causa de esto, Conde sólo necesita una excusa cualquiera que le convenza para que se valide su investigación. *La neblina del ayer* le da un motivo por cada muerte: uno interno y otro externo a él.

Con Violeta del Río se inicia la historia apelando al presentimiento con el que Conde solía encontrar pistas cuando era policía: “el doble salto mortal en el estómago, el entumecimiento capaz de ablandar sus piernas, la frialdad sudorosa en las palmas de las manos y, sobre todo, el dolor caliente, debajo de la tetilla izquierda, que acompañaba la llegada de cada una de sus premoniciones” (Padura 2005 15). Esta premonición, de suerte psicósomática —es decir, interna—, se repite hasta que Conde se encuentra con que la muerte de la cantante no ha sido resuelta del todo.

Más tarde la validación externa, otorgada por otros personajes de la diégesis, es dada por los antiguos compañeros más importantes de Conde en sus días de policía: el mayor Rangel, su *Mentor*, y Manolo, su discípulo:

—¿Entonces? —lo imitó el Conde—. Nada, voy a seguir investigando, porque pienso lo mismo que Aragón: Violeta del Río no se suicidó y estoy seguro de que a Dionisio Ferrero lo mató alguien relacionado con ese misterio. ¿Qué les parece? Si no hubieran matado a Dionisio, nunca más nadie se hubiera interesado por Violeta del Río.

Rangel y Manolo cruzaron sus miradas. Hubieran deseado hacer algún chiste, pero la experiencia les imponía cautela: las premoniciones del Conde solían tener sorprendentes conexiones con la realidad (Padura 2005 285,286)

La resolución del caso de Dionisio Ferrero termina de confirmar esto, ya que es a través de la historia de Violeta del Río que en efecto se llega a la verdad de ambos misterios.

En el caso del asesinato de Dionisio Ferrero, la razón para investigar va ligada a un vistazo distinto del trabajo policial de la Central; uno donde Conde se convierte en el sospechoso, condición inconsistente con la identidad que el espectador conoce de él y con la naturaleza de su función⁶¹. Esta amenaza impuesta a su identidad detona que Conde se posiciona de nuevo como *Detective protagonista*, y así pruebe tanto su valía en la función como la evolución que ha tenido desde la tetralogía.

De esta manera, la insubordinación, un civil contra la autoridad policial, que Conde manifiesta representará su motivación externa, ya que niega una imposición de los otros personajes con una de las características principales en su identidad, mientras que la idea de superar al nuevo cuerpo policial y la obsesión de la conexión entre los casos de Violeta y Dionisio se volverán sus motivos internos. Lo último tendrá sentido debido al previo conocimiento de su historia como policía activo, caracterizado por su visión romántica de su profesión y la obsesión con sus intuiciones:

—No, ni te lo imagines —dijo el Conde, arrojándose en su indignación, y aprovechó la ventaja que había logrado sacar—. Más bien te voy a joder... porque voy a averiguar quién mató a Dionisio Ferrero antes de que lo descubras tú. Y les voy a demostrar a todos los comemierdas como tú y como tus jefes de ahora quién es mejor investigador.
Manolo sonrió, con algún alivio. El Conde se revolvió, justamente como era de esperar en él.
—Está bien, está bien ¿Eso es lo que quieres? Pues vamos a ver quién lo encuentra primero... Pero te advierto: va a ser un placer restregarte en la cara quién es el mejor. (Padura 2005 189)

La teatralidad, la intención y el referente temporal atraen escenas de los capítulos anteriores en pro de una comparación donde ahora el discípulo de Conde tiene un puesto autoritario y este último tiene una actitud renovada y distinta ante el enigma que enfrenta ahora. Después de todo, el enigma iniciado con Violeta del Río y rematado con Dionisio Ferrero es un caso que Conde escoge por sí mismo, a diferencia de los casos anteriores que le fueron impuestos.

⁶¹ Si bien un detective protagonista puede ser acusado de un crimen, casi nunca resulta ser el culpable; lo cual crea una condición en el pacto de lectura bajo la cual el espectador espera que el único personaje que conoce inocente sea quien haga la investigación del enigma.

A lo largo de la trama, el protagonista usa herramientas que le sirvieron mientras fue policía, aunque en realidad éstas tácticas son parte de la caracterización que da a Mario Conde su identidad como *nombre* de la función de *Detective protagonista*. Sus capacidades intelectuales de resolución de problemas son independientes de su profesión en la diégesis. Por esta razón, es verosímil ante el lector que el Conde pueda investigar sin necesidad de portar su placa. Esta idea es, de algún modo, sugerida con diálogos de otros personajes que discuten la diferencia que el estado de civil hace en los comportamientos “policíacos” de Conde, como se sintetiza en el intercambio entre Carlos y Conde:

—¿Así que, a pesar de todo, vuelves a ser policía sin ser policía? —sonrió Carlos y se sirvió una dosis del ron auténtico que ahora podían beber gracias a las posibilidades económicas del Conde.
—Ironías del destino, como diría un buen bolero. Aunque tú lo dijiste: sin ser policía. (Padura 2005 197)

Como puede notarse, el detective de Padura, más que otros dentro del propio neopolicíaco, aparece fuertemente ligado a su comunidad. Esta última mostrada a través tanto de personajes como de los escenarios de La Habana que Conde conoce. Por ello, cabe recordar que Padura ve al escenario de sus novelas con la misma importancia que los personajes que la habitan, como se nota con la existencia de la *vista de La Habana*. Por ello, una justificación y puesta para la escena de *La neblina del ayer* es igual de necesaria que con el *Detective protagonista*.

La discusión sobre cómo se maneja el cambio de la Cuba que se abre económicamente es compatible con los temas de la nostalgia, el paso del tiempo y el contraste de realidades que sucede desde la tetralogía “Las cuatro estaciones”. Esto permite que *La neblina del ayer* expanda los alcances de la *vista de La Habana* al contraponer una suerte de mundo desconocido, para Conde y el público —como lo es la vida nocturna de los cabarets cubanos antes de la Revolución— y uno de confort; es decir, el terreno literario y policíaco.

Igualmente confronta ahora tiempos mucho más lejanos, al ir desde antes del triunfo de la Revolución hasta un terreno temporal donde los cambios más significativos ya han sucedido y terminado⁶². Consecuente a esto último, la historia narrada tendrá un escenario igual de estable que en los capítulos anteriores. No obstante, antes de ver los cambios para las funciones, es necesario discutir sus *nombres* ya que sufren más directamente el peso de los temas que le interesan a Padura y por lo tanto los efectos del *fenómeno muerte*.

3.2.1 La identidad de los *nombres*

En su artículo “Subjetividades postsocialistas y mercados transnacionales de la nostalgia en *La Neblina del ayer* de Padura Fuentes” Oscar Montoya considera a esta novela como un falso policiaco al exponer que “la verdadera investigación no es sobre un delito concreto, sino sobre las emergentes formas de subjetividad en Cuba tras la crisis del modelo socialista [...] [de tal forma que] el texto expresa las ansiedades de la cultura cubana frente a la inserción de la Isla en mercados transnacionales de consumo” (120). De este modo, pese a que la obra contiene las funciones esperadas por el lector para un policiaco, la discusión sobre la identidad subjetiva sería más trascendente a tratar para el autor.

Empero, considero que, haciendo una lectura conjunta con la tetralogía de “Las cuatro estaciones”, el trato de las subjetividades cubanas mencionado por Montoya, si bien es un tema de interés para Padura, no retira el valor neopoliciaco a sus obras. Esto porque abonado a la investigación de un caso criminal, siempre se tratarán otros temas sociales de interés para el autor con una atención especial característica de esta variante del policiaco. Como afirma Padura, “es factible, por ejemplo, escribir una novela policial sólo para contar cómo se descubre la misteriosa identidad del autor de un crimen. Pero también es viable

⁶² Para 2003 no sólo retrocedió el Periodo Especial en tiempos de Paz, sino que a nivel nacional se tiene una mejora económica pues el PIB del país comienza a crecer de nuevo desde la caída de los años 90.

escribirla para, además, proponerse una indagación más profunda en las circunstancias (contexto, sociedad, época) en que ocurrió ese crimen.” (Padura 2000 238).

Desde la tetralogía puede verse que Mario Conde tiene un carácter ambiguo, nostálgico y un tanto insubordinado. Estas características son algo conocido para el lector que ve un policía que “no se siente cómodo ni en el presente ni en su pasado real, en tanto expresa sus resistencias frente al período socialista en el cual ha crecido” (Montoya 126). Ya insertando al detective en contraste con otros personajes —tanto fijos como novedosos— Padura trata, al mismo tiempo, crisis generacionales y particulares. Así, se comparan subjetividades como la crisis de un Mario Conde policía; la de Andrés como hijo perfecto, pero infeliz de la Revolución; la de Candito, que a pesar de sus posesiones materiales tiene un vacío espiritual; y las que sufren distintos pilares de la Revolución⁶³ conforme pasan los casos y los criminales socaban la visión incorruptible de estos.

Este contraste de crisis identitarias se mantiene para *La neblina del ayer* donde se encuentran en varios personajes, como el señor Montes de Oca, quien oscila entre vivir como un rico respetado y ser un adúltero además de hacer tratos con el crimen organizado; Violeta del Río, atrapada entre la ilusión de los escenarios musicales y ser una persona real; Elsa Contreras, con sus dos identidades moviéndose entre la perversión de la prostitución y las cosas finas, y Nemesia Moré que parece alguien importante y al mismo tiempo alguien invisible en la vida de su jefe Alcides.

La neblina del ayer es dual, tanto en su narrativa y su juego entre presente y pasado como en sus personajes de características contradictorias entre ellos y/o en sí mismos. El mayor ejemplo se encuentra, entonces, en los hermanos Ferrero por cumplir con las funciones de *Víctima* y *Victimario*, imprescindibles para la existencia de un caso. Amalia,

⁶³ Como se expuso al hablar de la función de *Víctima* en el capítulo anterior.

en su crisis y contradicción interna, es una hija de la Isla pre-revolucionaria que no se vuelve fiel ni a la Revolución, por desear ser una Montes de Oca, ni a las ideas que la criaron, ya que por un tiempo sigue a su hermano tras la euforia revolucionaria de 1959. Ella, para un contraste externo, choca fuertemente con la seguridad de su hermano, quien en todo momento parece saber quién es.

Dionisio Ferrero, por su parte, no tiene nunca una crisis de identidad, es el revolucionario perfecto, y sin embargo él también termina con problemas económicos como los demás; es decir, su labor no lo salvó ni diferenció de otros. Lo último denota una recalable condición de continuación por parte de esta quinta entrega pues aquellos otros de quien Dionisio no se diferencia económicamente son Conde y sus amigos seguidores de la Revolución. Al mismo tiempo, la seguridad del personaje crea el contraste con todos los demás y sus crisis, pero también refuerza la muestra de que inclusive con esa condición y destino bien marcado, al final es tan vulnerable como el sistema anterior al suyo, mismo representado por Violeta del Río.

La identidad de los *nombres* que llenan cada función se encuentra en movimiento. El contraste —más que búsqueda solamente— de subjetividades es un tema relevante para Padura, tanto como lo es el paso del tiempo. La naturaleza compleja y dual de la Cuba y de los personajes que retrata el autor abre espacio para distintas crisis o evoluciones de estas. Así, a pesar de transitar por un *fenómeno muerte* o purificación y final de algunas crisis, siempre habrá sucesos problemáticos nuevos que mostrar tanto en las funciones familiares como involucrando funciones novedosas.

Con esto, queda discutir un elemento distintivo más de Padura que matizará los últimos cambios de sus funciones: la nostalgia.

3.2.2 La nostalgia narrada de Leonardo Padura

Esta visión añorada del pasado es el tema por excelencia dentro del neopoliciaco de Padura. Como señala Montoya, el autor se aprovecha de ella y “realiza una maniobra de distanciamiento respecto de las narrativas nostálgicas del pasado, y las presenta como artefactos destinados a satisfacer demandas del presente” (136). Para ello, se vale del *tiempo objetivo* que permite la previamente mencionada experiencia acumulativa.

Si bien Oscar Montoya habla de este efecto logrado en *La neblina del ayer*, el tratamiento del pasado desmitificando su narración nostálgica, ocurre desde las entregas anteriores de la serie Mario Conde donde se crea, con ayuda del contraste y la discusión, un “pasado desmitificado e irrecuperable, [que] se extiende fantasmagóricamente sobre el relato familiar y nacional, manifestándose incluso en la estrategia narrativa de la novela” (Montoya 130). Es decir, la subversión de lo que Montoya llama el “efecto *Buena Vista*”⁶⁴ sucede de distintas maneras; pero igualmente en las cinco historias aquí revisadas.

En la tetralogía, compara las ideas y vidas de Conde y sus amigos cuando iban en el Pre con las que tienen cuando ya son adultos, creando distintas representaciones de los hombres criados por la Revolución: Andrés como, aparentemente, un representante perfecto pero inconforme; el Flaco como un defensor de los ideales de la Revolución que no pudo ser rescatado por esta cuando cayó en desgracia; Candito como la muestra de que incluso teniendo posesiones ilegales, o una vida aparentemente en contra de las reglas de la Revolución, solo puede llenar su vacío existencial al encontrar una religión; el Conejo, obsesionado con cambiar el pasado —como de alguna manera hace la Revolución al negar lo anterior a ella— aunque incapaz de lograrlo; Miki, quien sólo se vuelve exitoso por

⁶⁴ La denominación propuesta por Montoya proviene de la película de *Buena Vista Social Club* de 1999 dirigida por Wim Wenders y producida por Ry Cooder.

haber dejado su integridad a un lado; y Mario Conde, siempre inconforme con su entorno pero sin crear grandes cambios en su vida en general.

Todas estas maneras de vivir la Revolución erran en alguna parte del camino que las lleva al presente diegético de la historia. No obstante, los personajes continúan utilizándolas, razón por la cual siguen fuertemente acechados por las promesas y valores revolucionarios, lo cual los hace resaltar frente a los criminales que persigue Conde y a las víctimas de los homicidios que resultan ser, también, un error del ideal revolucionario: Rafael Morín y Miguel Forcade como traidores al movimiento que debían procurar, la profesora Lissette Núñez siendo corrupta y, por lo tanto, comprometiendo el estado de los jóvenes en formación, y Alexis Arayán, hombre gay asesinado por su propio padre⁶⁵.

Todavía dentro de *La neblina del ayer*, la idea de aquellos “hombres nuevos” que debían ser Conde y sus compañeros, nacidos y criados bajo el ala revolucionaria, se continúa recalando. Esto suma a la condición de generación escondida, previamente expuesta durante “Las cuatro estaciones” para que, como asegura Montoya, La Habana que ya no es revolucionaria se vuelva a ratos hostil y desconocida para Conde. De este modo el personaje oscila entre lo que para otros no existe y lo que él ve como una salvaje degradación: “colocado aquella noche de extravíos ante la evidencia del fracaso genético que encarnaban él mismo y su brutal desubicación entre un mundo difuminado y otro en descomposición” (Padura 2005 205).

⁶⁵ El crimen de Alexis puede verse como una abominación desde dos visiones: la política, donde la víctima es un desviado por su orientación sexual pero su victimario es un golpe al orden Revolucionario pues lo revela vulnerable a que un enemigo tome un cargo alto en su sistema y la humana, donde un padre que asesina a su hijo es una acción moralmente impensable.

En este punto es donde las vistas *de La Habana* y de la vida del protagonista y sus amigos entran en discusión con el *tiempo objetivo* por su paso destructivo y despiadado, como se expuso en el capítulo anterior. Las *vistas* parecen ir a distinta velocidad.

Ante la falla de los personajes representantes, tanto ellos como los que los rodean, Conde y sus amigos buscan en sus pasados un punto ideal sobre el cual manifestar una nostalgia casi obsesiva, escogiendo, entonces, su estadía en el Pre cuando las promesas y el orden revolucionario parecían incorruptibles. No obstante, conforme avanza el *tiempo objetivo* en la serie, ése y otros hitos que van quedando en el pasado diegético, se van cayendo.

A pesar de ello la figura del Pre, como sucederá con la biblioteca de los Montes de Oca, será corrompida por el exterior, en este caso, del grupo de amigos⁶⁶. Esto sucede, tanto desde el tiempo que anhelan, con la caída de la revista literaria *La Viboreña* y el fraude cometido durante el interpre⁶⁷, como en el presente que desprecian, con la destrucción de la biblioteca del Pre y la corrupción de los alumnos para cuando Conde regresa durante *Vientos de Cuaresma*. El último ejemplo cobra importancia para la idea de serialidad entre “Las cuatro estaciones” y *La neblina del ayer* a través del hallazgo de los libros de Montes de Oca. Trae, en primer lugar, la revelación de lo que sucedió en el Pre, tanto para el protagonista como para el lector.

En segunda instancia, permite al lector ver uno de los aspectos que no ha cambiado en Mario Conde: su incapacidad de hacer trampa, representada en sacar los libros que desee con el menor riesgo de pérdida para él. Conde, afectado por el paso del *tiempo objetivo*, mantiene características de su identidad que, por lo tanto, se posicionarán como más fuertes

⁶⁶ En el caso de la biblioteca de los Montes de Oca, se puede entender como el exterior cualquier cosa ajena a la familia que la poseía.

⁶⁷ Concurso que se realizaba entre los bachilleratos de La Habana durante los años ochenta.

que las que perderán conforme avanza la serie, tanto él como los demás personajes y los lugares.

Para *La neblina del ayer*, por otra parte, Dionisio Ferrero aparece como un revolucionario teóricamente perfecto pues nunca traiciona a su movimiento y regresa a casa físicamente intacto y acogido por la Revolución para continuar trabajando. Cabe aclarar que se diferencia de Andrés porque fue parte de lo que construyó la Revolución, mientras que el amigo de Conde fue sólo criado por ella; es decir, este último no escogió el orden revolucionario por voluntad propia. Tal detalle separa las ramas del movimiento que cada uno representa ya que no se les debía lo mismo a los pioneros que a las generaciones siguientes que esperaban proteger.

No obstante Dionisio cae en desgracia definitiva⁶⁸ cuando, precisamente, el orden revolucionario lo hace. Debido a esto, durante la cara A, se completa una discusión, iniciada por los representantes de fallidos “hombres nuevos” y un caído “hombre nuevo”, mostrando a escala individual que todos los estados caen eventualmente y tienen tanto fallas como aciertos o momentos de abundancia.

A nivel nacional, la caída de los estados es vista en *La neblina del ayer* debido a la triada entre pre-revolución, Revolución (1959-1989) y apertura del mercado (2000). En este punto es donde la novela ofrece una novedad propia: sus alcances a un pasado más lejano que la vida de los revolucionarios⁶⁹. Esto enriquecerá el contraste dual ofrecido por la vista de La Habana, ya que existen ahora dos pasados y, en cierto sentido, dos presentes, a causa

⁶⁸ Se menciona previamente que, al recién regresar de su asignación, Dionisio tuvo dificultades en el trabajo por sus problemas de ira, mismos que pueden vincularse con su estrés post-traumático como militante activo.

⁶⁹ Con la ayuda de las historias de los personajes del Marques y Faustino Arayán, en *Máscaras*, y Miguel Forcade, en *Paisaje de otoño*, se relatan años previos al triunfo a la Revolución que son añorados por dichos personajes y se encuentran directamente ligados al presente de sus casos. Esto último coloca estas visiones del pasado en el mismo terreno sentimental que tiene el Pre para Conde y sus amigos, a diferencia del inicio de la historia del Buda de oro en *Paisaje de otoño* y de la manera en que se habla de la llegada del primer Conde a la isla de Cuba.

de las comparaciones entre las subjetividades de Yoyi o Juan el Africano, así como al resultado presente de los artistas viejos, y las experiencias de Conde y los amigos sobrevivientes a la purificación, partícipes continuos de la segunda vista pues se trata de su historia personal.

Con lo anterior, más la alta musicalidad⁷⁰ de la novela, *La neblina del ayer*, como sugiere Montoya, es equiparable, por su trabajo de recuperación, al documental *Buena Vista Social Club* (1999). Esto hasta que, dentro de la cara B, el segundo homicidio presentado al lector provoca que el Conde investigue de lleno en vidas pasadas a una ya fallida revolución donde:

Lo que surge tras ellas es un pasado perturbador y violento. Esa Habana idealizada de los años cincuenta [...], se revela edificada sobre una base de desigualdades sociales y de oscuros intereses económicos y políticos [...]. En consecuencia, la novela responde y a la vez resiste a esa mirada obsesiva que [...] se proyecta sobre el pasado y lo reconstruya como una tierra prometida de una modernidad nunca realizada plenamente. (Montoya 136)

Notar la división de la novela en dos caras es necesario, no sólo porque ello alude a los discos de vinil, sino que —siguiendo la lógica de estos mismos— cada cara parece ser caracterizada por la canción que la nombra; es decir, se tienen secciones distintas de la novela. Aquí la cara A “Vete de mí” se mantiene misteriosa, difuminada y lejana del pasado. Esta parte de la novela no revela casi nada sobre Violeta del Río, a pesar de que se entrevista un total de tres personas: Rogelito el timbalero, Silvano Quintero el periodista y Katy Barqueé la bolerista, y coloca al lector más en el presente diegético con un panorama sobre cómo se encuentran el protagonista y los demás personajes.

La cara B, “Me recordarás”, por otro lado, introduce fuertemente a los personajes que más unen a Conde con su pasado: el Flaco Carlos —de su vida personal—, a través del

⁷⁰ Presencia de la música tanto por el tratamiento y mención de personalidades y del mundo de la música cubana pre-revolucionaria en general, como por la copia textual de versos de canciones.

pensamiento de que muera, y Manolo —de su vida como policía—, quien aparece a la puerta de Conde y funciona como su ex discípulo. A partir de aquí, las comparaciones tanto con el pasado revolucionario como, sobre todo, con el pasado pre-revolucionario se harán más directas y numerosas mientras que la información sobre el destino de Violeta del Río será aclarada por completo.

Si bien desde la cara A se muestra violencia y desigualdad en La Habana pre-revolucionaria, la claridad obtenida durante la cara B respecto a los negocios ilegales, la prostitución organizada y la corrupción, recalca la diferencia entre *La neblina del ayer* y *Buena Vista Social Club* en su manejo de la nostalgia. La primera muestra que “tal y como el protagonista descubre, los boleros de Violeta del Río se integran en la barahúnda musical habanera: no pueden sustituirla, ni tampoco funcionar como fuerzas estabilizadoras frente al caos cotidiano” (Montoya 136) puesto que La Habana que Conde presencia es, en realidad, una mezcla de fuerzas distintas incapaces de opacar por completo unas a otras⁷¹; mientras que el documental narra a los representantes de la Cuba de los cincuentas, como la contraparte de un caos revolucionario visto como asesino del arte⁷².

Cabe mencionar sobre los libros de Montes de Oca, como representación de la literatura, que “paradójicamente, esta biblioteca no se encuentra amenazada por la Revolución —la cual, en cierto modo, ha permitido su conservación monumental—, sino por la irrupción en la Isla de una economía semiclandestina que convierte en mercancías todos los bienes” (Montoya 128). Para el *tiempo objetivo*, todos los presentes tienen la misma capacidad de construcción y eliminación. En otras palabras, Padura no muestra los

⁷¹ Tanto así que, como se mencionó previamente, la ciudad es capaz de rechazar al protagonista.

⁷² Esta idea, como se vio en el primer capítulo respecto a la literatura policiaca, es recurrente en distintos autores en todos los campos artísticos; por lo que no es extraño que *Buena Vista Social Club* mitifique el arte de los músicos pre-revolucionarios y, como dice Montoya, no dé cabida a otros nuevos tipos de música en su narrativa.

fenómenos socioeconómicos como totalmente destructores, sino como movimientos divididos entre la teoría de sus ideales y las variantes que surgen al intentar aplicarlos.

Así como el triunfo de la Revolución significó tanto libertad de E.U. para Cuba como el fracaso de sus planes nacionalistas, la apertura del mercado trasnacional significa una riqueza no imaginada, aunque momentánea, para algunos como Conde y sus amigos. Igualmente trajo una infinidad de posibilidades de negocios que retiran de los objetos todo valor no monetario y demeritan cualquier significado romántico hacia una mercancía. Ninguno de los pasados, revolucionario o pre-revolucionario, puede sobrevivir intacto; pero nadie del presente —el revolucionario en el caso de la tetralogía y el del mercado abierto en *La neblina del ayer*— puede borrar por completo a su tiempo antecesor.

A nivel individual, la diferencia de manejo con la nostalgia surge debido a cada uno de los personajes de Padura. En *Buena Vista Social Club* “el narrador cede la voz a los personajes para que sean ellos quienes idealicen las noches habaneras previas a la Revolución, cuando la capital de la Isla era una fiesta que nunca terminaba” (Montoya 133). Dentro de *La neblina del ayer*, sucede lo mismo durante las entrevistas con aquellos que vivieron sus años más fructíferos antes de 1959; sin embargo, dicho ejercicio no es exclusivo de esta historia. A pesar de no tener la musicalidad que la quinta entrega, las novelas de “Las cuatro estaciones” ofrecen una vista de pasado idílico similar antes de la Revolución, mostrada en la historia del Marqués, que es equiparable a la manera en que Rogelito el timbalero cuenta la suya en *La neblina del ayer*, y también dentro de esta, siendo toda la infancia y adolescencia de Conde una prueba de ello.

Aunque Conde solo narra él mismo su pasado del Pre y su último encuentro con Rafael Morín en *Pasado perfecto*, Padura deja ver una construcción sistemática del pasado idealizado por el grupo de amigos que hablan de él cuando se reúnen y, entonces, emiten

opiniones y sentimientos como lo hacen el Marqués, Katy Barqueé y Rogelito. Si bien el robo de narración ocurre con mayor frecuencia en *La neblina del ayer*, es consistente que quienes cuentan las historias más viejas e idealizadas son los artistas, quienes, a diferencia del documental, no vuelven a escena aunque se les pida, como el Marqués, o ya no tienen la capacidad de hacerlo, como Rogelito o Katy Barqueé.

Lo anterior, sumado a otros testimonios como el de Miki cara de Jeva, Silvano Quintero y Elsa Contreras, respectivamente, completa las historias artísticas hablando del lado corrupto en ellas: la “limpieza” revolucionaria de “desviados ideológicos” en tiempos del Marqués y la mafia y los negocios de prostitución escondidos entre los cabarets durante el auge de Violeta del Río. Pese a que las luces de la vida nocturna de La Habana de los años cincuenta fueron apagadas con el triunfo de la Revolución, y con ellas la vida artística tanto de estos personajes como de personas reales que representan, sus épocas de auge no fueron totalmente puras.

El mismo efecto se magnifica al recordar que para los que no son artistas, tanto amigos de Conde como los que no, su pasado idílico es precisamente durante la Revolución. Es decir, se abre el tiempo de la Revolución triunfante como el nuevo espacio puro. La excepción a esto son el abuelo Rufino y Nemesia Moré.

Durante la tetralogía, Conde habla del abuelo Rufino explotando plenamente sus peleas de gallos. En cambio, dentro de *Paisaje de otoño* se muestra un Rufino Conde caído en depresión ante el inevitable paso del tiempo y, por lo tanto, la incapacidad de su cuerpo para evadir a una Revolución que prohibió su fuente principal de felicidad:

la imagen final del hombre corroído por una enfermedad capaz de consumirlo, después de haber ablandado sus piernas de piedra, aquellas piernas que al sentirse vencidas decretaron su fin como gallero cuando en medio de una huida le advirtieron de su incapacidad de hacerlo escapar de las redadas policiales decretadas contra los jugadores clandestinos de gallos de lidia (Padura 1998 163)

Por otro lado, en *La neblina del ayer*, Nemesia Moré se presenta con una dualidad distinta a los demás personajes. Cuenta con una versión de ella del presente diegético, en práctico estado vegetativo pero viva, diferenciándose de Alcides Montes de Oca que está muerto⁷³, y una versión más irreal, para el presente, que el lector conoce debido a sus cartas. Éstas tienen la misma cantidad de información y espacio de reflexión que Conde y sus amigos sobre el tiempo pasado específico que la obsesiona.

La naturaleza doble de Nemesia y su conexión con Alcides la vuelve equiparable con Violeta del Río —de la misma manera que Amalia lo es con Dionisio—. Ambas mujeres dejan, dentro y fuera de la diégesis, un fantasma de ellas mismas que, respectivamente, atormenta o llena de placer al lector y al *detective protagonista*. La diferencia radica en que a Nemesia se le da el espacio de las cartas para que el testimonio venga de su versión ahora inexistente, fantasma, porque no es una artista y, por lo tanto, no le corresponde el mismo espacio que a Violeta para contar su historia.

La vieja ama de llaves es tan externa del ambiente musical que envuelve la novela como el abuelo Rufino lo fue de la Revolución. Es por esta razón que Nemesia no tarda mucho tiempo en caer en el estado de letargo que la silencia para el resto de su vida, incluyendo el presente diegético. Empero, ella no puede morir eventualmente como Rufino Conde porque requiere seguir evolucionando y encontrarse con su versión fantasma al final.

Ambos personajes viven la cúspide de sus vidas antes de la Revolución y son asesinados en vida por esta. Como consecuencia de ello se mantiene la idea de que en todos los tiempos hay corrupción y personajes devastados mientras otros se encuentran en la cima de su historia de vida. Aquí se aprecia la trascendencia de que exista un constante choque

⁷³ Esta es la diferencia que me permite dejar al señor Alcides Montes de Oca fuera de la construcción colectiva de pasado que analizo, ya que la base de ésta se encuentra precisamente respaldada en los testimonios de personajes que siguen vivos en el presente de la historia.

entre las historias idealizadas de la *vista* sobre la vida de Conde y la *vista de La Habana*, tanto entre ellas como ambas con el *tiempo objetivo*.

En este punto, precisamente, se crea otra diferencia, pues, como mencioné antes, ni Conde ni los demás personajes cuentan por sí mismos sus historias. La excepción son los asesinos de cada entrega porque debe llenarse la necesidad policiaca de saber el *cómo* del crimen, a pesar de que el móvil sea sentimental, estas historias distan de ser como las visiones románticas de los artistas que apelan a la nostalgia.

A pesar de no tener tanto diálogo como Conde, sus amigos y Tamara, personajes secundarios, como Lissette Núñez, Rafael Morín, Miguel Forcade y Miriam, dan testimonios que denotan una época clara de éxito y bienestar aparente para ellos en un momento específico del tiempo. En el caso de los Forcade, es más notorio pues Miriam sigue viva y ella da una validación o negación con autoridad presencial a lo que se dice sobre la vida de Miguel Forcade. La única excepción resulta ser Alfonso Forcade, padre de Miguel, pues este cuenta la historia del Buda, no la suya, además de que se desplaza en un periodo demasiado extenso de tiempo.

Leonardo Padura termina desentrañando el pasado, mostrándolo como “una fuerza espectral que se presenta a través de fragmentos, rotos, trazos, huellas tenues e imprecisas” (Montoya 131) para personajes que intentan revivirlo; aunque al analizarlo, fracasan en arreglar su presente con él, “es decir: el pasado sólo puede consolarnos si es comercializado como nostalgia. De otra forma, como experimenta Conde, se torna en una dimensión informa e inquietante, incapaz de resolver los enigmas contemporáneos” (Montoya 131).

Al mismo tiempo, una última diferencia entre la narrativa de Padura y el “efecto *Buena Vista*” la constituyen: el mayor Rangel, el gordo Contreras, Manolo y Yoyi el Palomo. Estos personajes tienen en común crear un contraste con todos los demás que de

una u otra manera llaman al pasado con nostalgia; ellos se encuentran conformes y satisfechos, en general, con su posición del presente diegético en casi todas las entregas donde aparecen.

Yoyi crea resistencia directa contra la nostalgia, debido a su visión mercantil y la insistencia de no pensar en el pasado. Se posiciona, entonces, como un personaje aparentemente sin nada que recordar; el lector sólo conoce su amistad con el Conde y la dedicación a su auto Bell Air. Cabe resaltar sobre estas dos cosas que ambas se encuentran en la vida del Palomo en el presente diegético y su llegada con Yoyi no es reflexionada por él; en otras palabras, cualquier conexión con un tiempo pasado es ignorada. Dentro de la narración, no se discute sobre estas ni ninguna otra cosa de la vida del personaje una vez que el contexto necesario ha sido establecido para el lector.

Empero, Yoyi no es el único curado de la nostalgia enfermiza de la que adolecen los demás personajes, pues la respuesta a cómo resistirla, al igual que otros componentes de la misma, tiene más de una posibilidad. De este modo, Manolo se mantiene como alguien equiparable a Yoyi en tanto sigue al pie de la letra lo que su régimen le ha enseñado. En el caso del Palomo, consiste en no pensar en valores que no sean mercantiles mientras que para Manolo implica encontrar al culpable más probable de un crimen y encerrarlo. Él, como Yoyi, está completamente cómodo con lo que significa su profesión:

Quando el mayor Rangel me dijo, Aquí puedes venir a trabajar sin uniforme, debes venir a trabajar sin uniforme [...] pensé esto es una broma, y que podía renunciar ahí mismo, porque casi era como si dejara de ser policía [...] me mandaron para la Central y el mayor me dijo eso: debes venir sin uniforme y vas a trabajar con el Conde, y creo que cada vez me gusta más ser policía. ¿Tú no me entiendes verdad? (Padura 2000 193-195)

Manolo cuenta, por única vez, un pedazo de su historia en *Pasado perfecto*. Sin embargo, y como sucede con los relatos sobre Yoyi, no habla de un solo periodo específico que extrañe, sino que tiene más calidad informativa para el presente de la trama.

Es preciso, en este punto, aclarar que una diferencia trascendente entre Yoyi y Manolo es la condición de discípulo de este último para con Conde, ya que esto permite una apertura por parte de Manolo a algunas veces reanalizar el pasado —aunque no como ejercicio nostálgico— y las cosas que hace en el presente. Se puede encontrar un ejemplo en el fragmento previamente citado: “Aunque ya salga a la calle sin el traje y la gente no sepa quién soy yo, ya no me importa, y tú [Conde] me has ayudado a que no me importe” (Padura 2000 195). Manolo parece entenderse con el Conde mejor de lo que el Palomo lo hace a pesar de tener los dos una dificultad para hacerlo con mayor profundidad.

Finalmente, el mayor Rangel y el gordo Contreras representan la posibilidad de una evolución favorable en el futuro, a pesar de no haber sido condecorados hasta el final como Dionisio Ferrero. Aunque han quedado perdidos durante *Paisaje de otoño*, y a diferencia de los artistas, ellos se mueven más allá de su profesión predilecta y parecen sobrevivir. Es a causa de *La neblina del ayer* que ambos se muestran a salvo del mismo destino que tuvo el capitán Jorrín.

Cabe aclarar que específicamente *Paisaje de otoño*, en sí mismo, sería una excepción a este ejercicio de contraste; puesto que la crisis que causa el *fenómeno muerte* alcanza precisamente a estos personajes, también es una amenaza de destrucción y una purificación para todos los sectores de la novela por igual. Sin embargo, como se exploró anteriormente, sin él no sería posible vincular a los personajes policías de las primeras tres entregas de “Las cuatro estaciones” con los de *La neblina del ayer*.

3.2.3 Ampliación y cambio de funciones

La neblina del ayer presenta un misterio doble, conformado por dos asesinatos hechos al margen de la Revolución: Violeta del Río, asesinada por un odio personal construido desde

un terreno donde no se toman en cuenta los valores revolucionarios; y Dionisio Ferrero, nombre novedoso para la función de *Revolucionario*, traicionado por la espalda⁷⁴ para encubrir el asesinato anterior.

Las fechas de ambos crímenes recalcan su lejanía con el régimen que crió a Conde. El de Violeta ocurre muy temprano (1960) en comparación con el triunfo de la Revolución (1959), mientras que el de Dionisio ocurre durante el presente de la trama (2003). La fecha en que muere este último muestra que el estilo de vida revolucionario parece una ilusión o ideas inverosímiles, como señala Yoyi: “Oye, men, tú y tus amigos son increíbles: el Flaco, el Conejo, el negro Candito con uy locura de Jehová y toda esa paja... Parecen marcianos, coño, te lo juro. Yo los veo y me pregunto qué carajo les metieron en la cabeza para ponerlos así...” (Padura 2005 45). De este modo, la efectividad y durabilidad de los ideales revolucionarios no sólo se cuestiona desde adentro —como sucede en la tetralogía—, sino que ahora tiene un contraste externo al comparar lo que Conde y sus amigos defienden con las nuevas y viejas formas de vida que enfrentan y descubren respectivamente.

Dentro de la segunda vista, donde se habla de la historia de vida de Conde y sus amigos cercanos, se continúa apreciando a algunos miembros de la *Familia fija* como representaciones diversas de los destinos que tuvo su generación. Candito, el Conejo y el Flaco Carlos continúan mostrando el eje religioso, la obsesión con reescribir la historia y al militante abandonado, respectivamente. La parte familiar de la función de *Revolucionario* continúa satisfecha.

Al mismo tiempo, la apertura de *La neblina del ayer* junto con el *fenómeno muerte* da pie a que la función de Andrés obtenga otro significado representativo, que es el de un

⁷⁴ Acto que puede tomarse como cumbre del abandono que sufre Dionisio, tanto por la Revolución que defendió como por el hecho de que su hermana y asesina era la única simpatizante sobrante del movimiento en la vida de Dionisio.

cubano lejos de su tierra, pero sin huir de manera ilegal o sin ser un exiliado. Es decir, no va a adquirir una mitología negativa detrás de él.

Así, como sucede con la función *Detective protagonista*, en la *Familia fija* de Conde, nadie llena el vacío dejado por Andrés, quien a su vez sigue siendo considerado, por los demás personajes como parte de la familia. Ahora cumple el papel de un miembro ausente de esta, como se nota en algunos momentos donde el grupo se reúne o se habla de él:

—A ver, le autorregalaste, como dices, libros a Yoyi, Candito, el Conejo, Carlos y te autorregalaste uno tú... sobran dos.

—Hay uno para Andrés: como está lejos, le escogimos el *Álbum pintoresco de la isla de Cuba*, con las ilustraciones de Bernardo May. Hace un año, en una subasta, vendieron uno en doce mil dólares. Si quiere puede venderlo, aunque sé que ni se le va a ocurrir... (Padura 2005 353)

Como se ve desde el ejemplo anterior, Yoyi es introducido como nuevo miembro de la *Familia fija*, pues aparece junto todos los demás amigos de Conde y comparte con ellos los momentos íntimos de bebida, volviéndose un comentarista más de la función de *Reflexión sobre el pasado*. La identidad de Yoyi, que constantemente contrasta con Conde y sus amigos, logra diferenciarlo de Andrés; ambos son diferentes *nombres* en la *Familia fija*.

El salto de tiempo, en la vista del *tiempo objetivo*, completa el ciclo de maestro-alumno entre el mayor Rangel, Conde y Manolo, ya que da verosimilitud al nuevo puesto de Manolo e introduce a Yoyi como nuevo miembro de la *Familia fija* mostrándose integrado al grupo de amigos de Conde, a pesar de sus diferencias en cuanto a ideales.

Al tratarse de una obra entera, ya con los cambios pertinentes a sus dos funciones de personajes familiares, y autosuficiente para su lectura deslindada, *La neblina del ayer* llena las funciones novedosas con sus propios *nombres*. Así, la nueva historia tendrá, como se

expuso antes, un *Caso a investigar*, conformado por dos *víctimas* y una sola *Culpable*, que a su vez llena también la función de *Corrupción*.

Empero, al ver la novela de manera serial —como ha sido el objetivo de este trabajo— las funciones de acción, incluso las familiares, encuentran enlaces con la tetralogía y una ampliación de su significado. La única excepción a esto es el *Contacto con la literatura*, ya que toda la explicación del *nombre* que la llena se puede encontrar exclusivamente dentro de *La neblina del ayer*.

A pesar de que la trama gira en torno a una biblioteca, considero que el *Contacto con la literatura* realmente se manifiesta en la alucinación que tiene el protagonista con J.D. Salinger. Como expuse desde el primer capítulo, el neopolicíaco abre a los detectives latinoamericanos una relación más profunda con la literatura que en otras variantes no sucede; esto permite a Padura los momentos de rescate en soledad que vive Conde al refugiarse en la literatura, para reafirmarse a sí mismo o no perderse en el caos externo. Es por esto que el mero beneficio económico⁷⁵ no mantiene a la biblioteca tan arraigada a la función como la alucinación porque se aparece cuando el protagonista ha sido gravemente herido y esta lo alienta a que despierte: “pero recuerda lo que nos enseñó Buda: sólo hay un tiempo esencial para despertarse; y ese tiempo es ahora. Así que acaba de despertarte, cabrón” (Padura 2005 245).

En cuanto a las demás funciones novedosas restantes, la conexión directa depende de cada una. *La Aventura sexual del detective* se llena con Violeta del Río, adquiriendo un tinte idílico —como expuse en el capítulo anterior—. Sin embargo, esta función, como de hecho sucede con la anterior, deja fuera un *nombre* que podría llenarla también: Tamara.

⁷⁵ Esta afirmación la hago a pesar de que Conde aparta algunos libros para él y sus amigos porque esto, más que un contacto del protagonista con la literatura, lo veo como una exposición del carácter de Conde; misma que se volverá parte de su construcción como personaje.

Empero, y a diferencia del *Contacto con la literatura*, la explicación que descarta al viejo amor de Conde es su añadidura a otra función, que es la *Familia fija*. Debido a este cambio, propiciado en *Paisaje de otoño*, pero concretado en esta entrega, Tamara se vuelve un interés del protagonista que no “puede importunar al tesoro de la fraternidad. Y es que la tentación amorosa equivale a la renuncia a las actividades seriadas que han constituido una determinada estabilidad de grupo” (Balló y Pérez 62).

La afirmación anterior debe tomarse en cuenta pues el policiaco es uno de los mayores exponentes de protagonistas preferentemente solteros, pues un amor externo a la *Familia fija* deja “personajes enamorados [que] traicionan los principios comunitarios, se transforman en figuras volubles e impredecibles, y crean desconfianza en el seno de la célula cerrada” (Balló y Pérez 62); como de hecho sucede con Karina, Poly y, en sentido metafórico, Violeta: conquistas de Conde que no provienen del mismo lugar que su grupo de amigos —el Pre—.

Lo anterior explica porqué la transferencia de Tamara a otra función se solidifica en *La neblina del ayer*. Más importante, aún, resulta al final; ella se sobrepone a la figura de Violeta y trae hasta el protagonista el mundo estable: “Estoy aquí —dijo ella—. Siempre voy a estar aquí. Ése es mi premio y mi condena...” (Padura 2005 354). Esto cierra, entonces, el ciclo de la conquista amorosa del detective, mismo que en las entregas anteriores terminaba en la casa del Flaco Carlos.

Por su parte, *Cuestionar la profesión del protagonista* ahora actuará como un debate sobre la nueva profesión de Conde: librero. Esto último sucede porque la profesión de policía, si bien se cuestiona todavía, pasa a ser una pieza más del pasado de Conde. Su análisis, como se vio, será diferente al ofrecido por la función de *Cuestionar la profesión del protagonista*, que se encuentra enfocada en el presente diegético.

La *Reflexión sobre el pasado* será la encargada del nuevo tratamiento sobre la vieja profesión de Conde. Esta función de acción familiar adquiere un nuevo constructo de pasado que se presta al análisis, puesto que a lo largo de la historia ya no se discute solamente el pasado de la generación de Conde cuando iban en el Pre de “La Víbora”, sino que también se tocan hechos sucedidos durante la tetralogía y, sobre todo, la manera de abordar el oficio anterior del protagonista cambia. Ahora es un elemento más del pasado que sirve para reflexionar sobre el presente:

—De verdad verdad no lo supe por muchos años —dijo, ya sin sonreír—. Aunque a veces me gustaba lo que hacía, casi nunca me sentía bien como policía. Después pensé que todo había sido por culpa de los hijos de puta que hacen cosas y muchas veces no pagaba por ellas... pero últimamente, cuando veo cómo va el mundo, creo que alguna vez soñé con arreglarlo un poco para que no fuera un lugar tan jodidamente, y me trague la historia de que como policía podía hacerlo. Fue un sueño romántico, ¿no? Ahora sé que nadé contra la corriente, pero no me arrepiento de lo hecho, aunque volvería a hacerlo. Ni muerto volvería a ser policía. Ni con un jefe como tú. Si antes era un agnóstico ahora soy un descreído... Viejo, ya no creo ni en las cuatro nobles verdades de que habla un amigo mío... Si acaso en la amistad, en la memoria y en algunos libros. Suena un poco cínico, pero es la verdad. Lo que veo todos los días no me gusta y sería muy violento para mí vivirlo desde la policía. Vendiendo libros viejos me siento más libre, sin poder sobre los demás y sobre todo más conforme conmigo mismo. Y a mis casi cuarenta y ocho años he aprendido que eso es demasiado importante. Cuando puedo, pues disfruto de mis pequeños placeres, lo más lejos posible de todo lo que huelga a poder y a crearme con derecho de pensar por los demás y a tener que cumplir órdenes que a veces no quisiera cumplir. ¿Ves?, ahora tengo más claro por qué no quiero ser policía que la razón de por qué lo fui durante diez años. (Padura 2005 286)

Esto hará contraste con todas las veces que el mayor Rangel preguntó lo mismo durante “Las cuatro estaciones” a un Mario Conde, policía en crisis, que por lo general evadiría la pregunta.

En cuanto a las funciones mixtas dos de ellas no cambian: *Mentor* y *Revolucionario*. Los mentores familiares de Conde —el mayor Rangel, Hemingway y el abuelo Rufino— siguen presentes en la vida del protagonista, en el caso de los dos últimos, y el cambio de ocupación no rompe el conocimiento que posiciona a Rangel como *Mentor* de Conde. Los personajes revolucionarios familiares —el Flaco Carlos y Andrés—, por su parte, pueden continuar con su función por las mismas razones, ya que el Flaco Carlos no cambia y la partida de Andrés incluso se agrega como parte del mensaje en su función simbólica como

uno de los representantes de los hijos de la Revolución. El lado novedoso de ambos tipos de funciones, mientras tanto, continúa presente y siendo renovado, como se mostró en el segundo capítulo.

Finalmente, el *Equipo de investigación*, por su parte, sufre una metamorfosis, pues si bien Conde conserva amigos informantes de barrios que no conoce, ya no cuenta con un grupo de policías, especializados en distintos campos de combate contra el crimen que lo apoyen. A pesar de que parte del equipo se ve deshecho con el despido del gordo Contreras y el mayor Rangel, la renuncia del propio Conde termina de tirar la existencia de los *nombres* en esta función, ya que esto le imposibilita seguir trabajando de la misma manera con el grupo preestablecido pues el fin de los policías de la Central es trabajar sólo con personal interno.

Así, cualquier asistencia en el caso proviene ahora de la *Familia fija* cuyos *nombres* ofrecerán ahora su ayuda para recaudar información. En el caso de Manolo, el viejo compañero de Conde, su papel es llenado igualmente por la *Familia fija* de Conde pues Yoyi se vuelve su chofer —actividad en la cual Manolo se encontraba atrapado sin remedio durante la tetralogía por ser de rango más bajo que Conde— y el caso es discutido por todos en casa de Carlos durante varios momentos de la trama.

En cuanto a las funciones de acción familiares, los personajes que las ejecutan cambian. El *Informe del caso*, si bien se presenta de nuevo con Manolo y el mayor Rangel⁷⁶, adquiere más continuidad con Yoyi y el resto de los amigos de Conde, pues ahora ellos ocupan también la función de *Equipo de investigación* más que los ex compañeros de Conde.

⁷⁶ Reforzando el cambio de la ruptura que permite a Manolo ascender al mismo plano de autoridad que antes tuvieron Conde y Rangel, mientras que este último, al no caer de su función de *Mentor*, sigue siendo partícipe de la acción.

Conclusiones

La neblina del ayer se presenta como una continuación deseada por su autor. Esto independientemente de las presiones editoriales, por parte del público o externas de otro tipo⁷⁷. Si bien no proviene de una planificación hecha desde el inicio, con *Pasado perfecto*, sí nace de los temas que interesan a Leonardo Padura y su afinidad con el carácter representativo que tiene Mario Conde como personaje.

Su existencia integra a las novelas de la, ahora, serie Mario Conde en el mercado comercial de la expansión serial, pues lleva el neopolicíaco de Padura más allá de la tetralogía, que en sí misma completa un ciclo considerablemente cerrado y finito. A partir de aquí, entonces, podrán salir otras entregas protagonizadas por el detective cubano; ya sea a modo de adaptación, como la serie de Netflix *Cuatro estaciones en La Habana*; precuela, como *La cola de la serpiente*; secuela, como *Herejes* y *La transparencia del tiempo*; o intercuela del corpus aquí trabajado, como *Adiós, Hemingway*.

Cabe mencionar que la posterior creación de intercuelas, que llenen el espacio de *hiatus* diégetico —el cual funciona con su existencia tal y como está—, no estorban a las conexiones directas entre obras como *La neblina del ayer* y las que conforman la tetralogía. Esto debido a que cualquier repercusión de estas sobre Mario Conde funcionarán como caracterización del *nombre*, es decir, no afectarán la trama ni la *función* de *detective protagonista*, sino que servirán para diferenciarlo de otros *nombres* que ocupen la misma función. La serialidad entre *La neblina del ayer* y “Las cuatro estaciones” es un ciclo así como lo es la tetralogía en sí misma, las intercuelas no crean una ruptura problemática. Esto es posible gracias a la capacidad de este tipo de narrativa para mantener varios ciclos de

⁷⁷ A veces los problemas económicos de un estudio, editorial o el propio autor propician una continuación no planeada, como las secuelas de *Shrek* por el estudio de Dreamworks Animation.

distintas extensiones y necesidades conviviendo unos con otros dentro de una misma obra. Los géneros literarios son fluidos y variables, además de compatibles unos con otros y también con distintas formas narrativas. Si bien puede encontrarse una preferencia de combinaciones, como lo es el debate social con el policiaco o una exploración costumbrista con la literatura romántica, la aclimatación exitosa y la creación de nuevos tópicos y ramas son posibles debido al enriquecimiento tomado de las circunstancias de los autores. Esto puede encontrarse tanto en el paso de lector/espectador a creador, como en una revalorización del canon o del espacio periférico literario, la historia específica de cada territorio, entre otras cosas. Lo cual me permite afirmar que *La neblina del ayer* no es un falso policiaco sino una novela neopolicíaca adecuadamente aclimatada tanto a su territorio y autor como al ciclo que amplió por primera vez.

Mientras tanto, la apertura temática del neopolicíaco permite mostrar comparativamente los resultados de la historia y contexto que rodean al autor y cómo éste los percibe. Esto lo vemos con sus alegorías a pequeña y gran escala. Sus personajes pueden representar una generación, como se ha visto a lo largo de esta tesis, pero también sirven para alegorías más abiertas; desde complementar el panorama de un siglo que termina, hasta llevar más allá a un grupo de personas tan específico en el tiempo.

Lo último cobra vida en la presencia internacional a través de objetos, como la música de *The Beatles* que le gusta a Conde, o de personajes, como Meyer Lansky, el socio de Alcides Montes de Oca. Ambos ejemplos denotan la conexión de la vida interna de la Isla con los sucesos internacionales; siendo el auge musical del rock en el primer caso y la presencia rusa en Cuba, durante la Guerra Fría y antes del triunfo de la Revolución, en el segundo caso.

Al mismo tiempo, Padura aprovecha la dinámica de consumo y renovación continuos para revalorizar y avanzar la discusión sobre el destino, el paso del tiempo y sus efectos. Una lectura independiente de cada entrega es posible sin perder las *vistas temporales* o el sentido de las *funciones* en cada obra; sin embargo, considero que la profundidad, en las representaciones que plasma el autor, aumenta al verlas en su orden diegético. Los cambios en los *nombres* de las *funciones*, cuáles ocupan y qué otras dejan de hacer, se vuelven nuevos ciclos y elementos de mensaje que podrá codificar el público especializado en su complicidad lectora.

Considerando, también, la inserción de la literatura, así como de otras expresiones culturales, dentro del mecanismo comercial, vale la pena tomar en cuenta la dinámica de consumo optimizada por la serialidad. Esta propicia, como se discutió anteriormente, la especialización de un público que incitará permanencia y alargamiento para la obra al dar al autor y sus editoriales una respuesta positiva, especialmente traducible en términos económicos.

La costumbre y entendimiento del público ante esta narrativa, como expuse anteriormente, propicia su permanencia a lo largo de los años. Consecuente a esto Padura puede también reaclimatar su literatura, ya que esta se enriquece del contexto histórico que lo rodea. El paso del tiempo, tanto dentro como fuera de la diégesis, alimenta las características distintivas de los *nombres* creados por el autor.

De igual forma, al ver la obra junta —como una unidad de entregas acumulativas— pueden notarse tanto los cambios y nuevos temas, como la complejización del autor al mantener, manejar y evolucionar elementos. Así, conserva la triada crimen-enigma-descubrimiento y la presencia continua de sus funciones, renueva los *nombres* y escenarios,

como parte de lo que va a diferenciar cada entrega, y revaloriza temas previamente usados de una manera, volviéndolos propios.

Finalmente, en cuanto a Mario Conde, protagonista que da nombre a la serie, me es posible defender que es el personaje narrativamente más importante en el orden de la obra dado que el *fenómeno muerte* se anuncia —como expuse antes— y parece iniciar con él. Si bien el huracán, que representa el fenómeno, se siente amenazante y presente desde el principio de *Paisaje de otoño*, este no aparece hasta el final luego de que Conde ha renunciado. De alguna manera, el protagonista con la propia fuerza de sus convicciones y reflexiones —mismas que los lectores ha presenciado desde la primera historia, *Pasado perfecto*— está listo para matar aquello que da sentido a su función y, al mismo tiempo, desata el cambio para los demás: Manolo sin tener a sus maestros como sus jefes, se volverá el jefe de la estación para *La neblina del ayer*; mientras que Andrés revela, hasta después de la renuncia del protagonista, que se irá de Cuba, lo cual cambiará igualmente su *función*.

Resaltar lo anterior a través de un *fenómeno muerte* facilita una explicación de la importancia narrativa que tiene el detective porque en este caso lo que más peligra es aquel elemento que carga la existencia y razón de ser del resto de la trama. Las reflexiones principales y juicios de valor más desarrollados aparecen en escena gracias a que el protagonista las piensa o dice o son expuestas ante él por los demás personajes. Igualmente, se puede destacar que, así como Conde es un nexo entre la diégesis y el lector, es un punto de unión en su *Familia fija*: él es el eje alrededor del cual se modifica y vuelve a formar esta función, pues una vez que Andrés sale de ella, entran Tamara y Yoyi por invitación de Conde; él es quien atrae a todos juntos a la casa del Flaco y su ausencia o una amenaza de

perderlo provocan una reacción de búsqueda y protección por parte del grupo, esto visto tanto en la tetralogía como en *La neblina del ayer*.

Si bien, ser el protagonista y, por lo tanto, el personaje al que la narración va a seguir, las acciones que caracterizan al *nombre* son lo que elevan su importancia como elemento dentro de la diégesis y, por lo tanto, lo vuelven indispensable para ella por fuera de la trama meramente policial donde es su *función* la que explica una subordinación de eventos ante su accionar. De este modo, mientras los demás elementos evolucionan gracias a una continuidad serial, Mario Conde forma parte de lo que crea esta narrativa en su serie y, gracias a las interacciones con otros personajes y lugares, liga sus atisbos seriales a los de otros elementos. Este protagonista de Padura es quien tiene más carga serial.

Tomar en cuenta lo anterior realza la exigencia de un lector activo que discuta, cuestione y reflexione lo que le es descrito, así como los juicios de valor a los que es expuesto mientras sigue al protagonista. Dicha necesidad nace al conocer la gran influencia de Conde sobre la narración a pesar de no ser la voz que relata, la convivencia con el detective y sus pensamientos pueden engañar o convencer al lector del mismo modo que lo haría un narrador en primera persona.

El revisar cada aspecto de una serie, que la une como conjunto, puede ser complicado. No obstante, me parece un ejercicio necesario dentro del estudio de la literatura para entender cómo responden los autores y el público a su entorno cambiante.

La obra aquí revisada adquiere un matiz diferente cuando se consume como producto serial pues ver la evolución de los *nombres* y una trama policial novedosa que recalca los mensajes familiares de la trama no criminalística reforzará la identidad del Neopolicíaco como una variante sólida pues “un discurso construye una cierta imagen de aquel que habla (el enunciador), una cierta imagen de aquél a quien se habla (el

destinatario) y en consecuencia, un nexo entre estos ‘lugares’” (Verón 183). Tal imagen y nexo específicos se vuelven más débiles o no se especializarán en caso de consumir una sola novela.

Cabe mencionar que la legitimidad⁷⁸ de un género y sus variantes en la mente de los lectores/consumidores tiene, en la época actual, una repercusión económica. Ésta se vuelve una herramienta de comunicación y co-autoría para los lectores así como un indicador de preservación cultural de la obra a lo largo del tiempo.

Igualmente, considero pertinente enfrentarse a los universos diegéticos expandidos como una oportunidad para probar y renovar los aparatos críticos y analíticos disponibles. Al final, los estudios literarios son un campo abierto a ello, así como a la creación de nuevas propuestas; capaces de encontrar y/o comparar nuevas temáticas y matices que, como puede verse en los cambios históricos de los géneros, poseen la capacidad de alterarlos, producir otros o delimitar variantes inéditas, necesarias a los ojos de nuevos públicos y autores.

⁷⁸ Entendiendo esta palabra como algo verdadero y genuino en cualquier línea, es decir, su existencia es válida y delimitada. Tal estatus brinda más facilidad a un mercado que propicie la reproducción del producto, lo cual renovará el ciclo de consumo, en este caso literario, una y otra vez.

Bibliografía

- Balló, Jordi y Xavier Pérez. *Yo ya he estado aquí: Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Braham, Persephone. *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota, 2004.
- Campuzano, Luisa. «La literatura policial.» *Por la novela policial*. Ed. Luis Rogelio Nogueras. Arte y Literatura, 1982.
- Cloín, José Juan y Christina Miller. «La literatura como recurso existencial en el neopolicial latinoamericano: La neblina del ayer y Adiós Hemingway de Leonardo Padura Fuentes.» *Rocky Mountain Review of Language and Literature* (2016): 34-44.
- Dettman, Jonathan. «Tiempo nublado: La neblina del ayer de Leonardo Padura Fuentes.» *Hispanoamérica* (2009): 37-45.
- Eco, Umberto. «La innovación en el serial.» *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, 2000. 134-136.
- Escribà, Àlex Martín y Javier Sánchez Zapatero. «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II.» *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, 2007.
- García Talaván, Paula. «De la novela de enigma al neopolicial latinoamericano: la narrativa de Padura Fuentes.» *Université Paris Sorbonne–Paris IV. Crimic* (2011).
- Hernández, Rafael. *Mirar a Cuba: ensayos sobre cultura y sociedad civil*. México: FCE, 2002.
- Le Riverend, Julio. *Breve historia de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1999.
- Montoya, E. Oscar. «Subjetividades postcolonialistas y mercados trasacionales de la nostalgia en La neblina del ayer.» *A contracorriente* (2014): 119-138.

- Nogueras, Luis Rogelio y Guillermo Rodríguez Rivera. «¿La verdadera novela policial?»
Por la novela policial. La Habana: Arte y Literatura, 1982.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Adiós, Hemingway*. México: Tusquets, 2006.
- . *La neblina del ayer*. Tusquets, 2005.
- . *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 2016.
- . *Paisaje de otoño*. México: Tusquets, 1998.
- . *Pasado perfecto*. México: Tusquets, 2012.
- . *Vientos de cuaresma*. México: Tusquets, 2013.
- Pérez, Armando Cristóbal. «El género policial y la lucha de clases: un reto para los escritores.» *Por la novela policial*. Arte y Literatura, 1982.
- Pérez Ocampo, Luisa María. *Algunas zonas de la realidad en la renovación del género policial cubano: Las cuatro estaciones, Leonardo Padura Fuentes*. 2010.
- Priestman, Martin. «Sherlock's Children the birth fo the series.» *The Art of Detective Fiction*. Nueva York: Saint Martin's Press, 2000. 50-59.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 2000.
- Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*. Vers. ed. 23. 2020. Febrero de 2021. <<https://dle.rae.es>>.
- Verón, Eliseo. «El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de las media.» *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP, 1985. 181-192.
- Vizcarra, Héctor Fernando. *Detectives literarios en Latinoamérica: el caso Padura*. México: UNAM, 2013.
- . *Serialidad narrativa. Tres propuestas analíticas en la ficción policial*. UNAM, 2020.