



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El proceso configurativo del detective
en la literatura latinoamericana:
la tetralogía «Las cuatro estaciones»,
de Leonardo Padura

Tesis que para optar por el grado de maestro en letras
(letras latinoamericanas)
presenta:

Héctor Fernando Vizcarra Gómez



Asesora: Dra. María Begoña Pulido Herráez



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

La presente investigación fue realizada gracias al apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado y del Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes, ambos otorgados por la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM.

HÉCTOR FERNANDO VIZCARRA GÓMEZ

*El proceso configurativo del detective
en la literatura latinoamericana:
la tetralogía «Las cuatro estaciones»,
de Leonardo Padura*

Primera edición: febrero de 2010

© Diseño de portada
Karla Dolores Cano Sámano



MD, ediciones

<https://sites.google.com/site/mdediciones/>
md.ediciones@gmail.com

La impresión se realizó en los talleres gráficos de Publidisa Mexicana SA de CV, ubicados en Chabacano 69, Colonia Asturias, CP 06850, México, DF. El tiraje constó de 35 ejemplares.

Agradezco profundamente al Dr. Alberto Vital, a la Dra. Ute Seydel, al Dr. Ignacio Díaz Ruiz y a la Dra. Graciela Estrada por su cuidadosa lectura, por sus valiosas observaciones en torno a este trabajo y, sobre todo, por la fortuna de haberlos tenido como profesores.

Al Dr. Néstor Ponce, de la Universidad de Rennes 2-Haute Bretagne, por el apoyo brindado antes y durante mi estancia bretona.

A la Dra. Begoña Pulido por los comentarios y sugerencias que ayudaron a enriquecer y a desarrollar paso a paso esta tesis, así como por la atención, la paciencia y la cordialidad ofrecidas durante mi periodo de estudios de maestría.

Para Pilar, Arturo y Ara

& «For Ío - with Love and 'Squalidness'».

Presentación vii

Capítulo primero

NARRATIVA POLICIAL:

LA REIVINDICACIÓN DE UN GÉNERO POPULAR FRENTE AL CANON LITERARIO 1

Capítulo segundo

HITOS EN LOS CICLOS DE LA NARRATIVA POLICIAL LATINOAMERICANA:

LOS ANTECEDENTES DE «LAS CUATRO ESTACIONES» 25

Isidro Parodi, personaje fundacional del detective latinoamericano: reinterpretación paródica de la *detection story* 27

El traslado de la literatura policial al contexto mexicano:

la «serie Belascoarán Shayne», de Paco Ignacio Taibo II 40

El registro del género policial y la denuncia social mediante el cinismo:

la «serie *Mandrake*», de Rubem Fonseca 53

Capítulo tercero

UNA NUEVA PROPUESTA DENTRO DEL GÉNERO POLICIAL LATINOAMERICANO:

EL CICLO «LAS CUATRO ESTACIONES» 67

La novela policial en la Cuba revolucionaria 69

El contexto histórico de «Las cuatro estaciones» 75

La significación del espacio en «Las cuatro estaciones»: La Habana 79

La perspectiva narrativa:

el personaje del teniente investigador Mario Conde 90

La parodia como principio constructivo de «Las cuatro estaciones» 112

Conclusiones 135

Bibliografía 141

PRESENTACIÓN

Si se toman como referencia el alcance y la popularidad de la literatura policial entre los lectores hispanohablantes, son todavía insuficientes los estudios dedicados a este género dentro de la academia; por esto, aunque sabemos que se trata de una convención que justifica la realización de todo ensayo alrededor del tema, es necesario acudir de nuevo a ella: *El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana: la tetralogía «Las cuatro estaciones»* es un intento por confirmar la reivindicación de un registro que, pese a su relativa aparición reciente, ha logrado establecerse como una de las tradiciones genéricas de mayor resonancia en los discursos narrativos no sólo literarios, sino también en aquellos que utilizan cualquier otra plataforma (escrita o audiovisual) para contar una historia.



El objetivo principal del presente trabajo consiste en explorar la evolución de la ficción de detectives en América latina a partir del análisis de sus personajes protagónicos y, por extensión, de los espacios y tipos de discurso que la distinguen. El criterio de selección de textos se basa en la noción de «ciclos narrativos», es decir, aquellas series donde un personaje, en este caso el detective, participa de manera constante en varios relatos. En consecuencia, se han elegido tres sagas policiales anteriores al sujeto central de la tesis, «Las cuatro estaciones», con el fin de explicar y entender las propuestas estéticas, genéricas e ideológicas del ciclo referido, al cual entendemos como renovador de una tradición literaria en el contexto latinoamericano.

Puesto que el fundamento genérico que nos permite relacionar los cuatro ciclos narrativos exige un delineamiento del registro literario en cuestión, la primera parte de la tesis está dedicada a determinar, en lo posible, los rasgos esenciales de la narrativa policial. Para ello se emprende la elaboración de una historia abreviada del género y se confrontan diversas definiciones y circunstancias extraliterarias que, según la época, validaban o descalificaban la pertenencia de un texto a la tradición del relato de detectives y seguimos paso a paso sus variaciones estructurales más significativas. Dentro de esta historia literaria, que constituye el capítulo primero de la tesis («Narrativa policial: la reivindicación de un género popular frente al canon literario»), discutimos alrededor de textos críticos clásicos en el estudio del género. Además de problematizar y resolver las particularidades de un género popular, esta primera parte nos da la oportunidad de dejar en claro, como el título lo constata, que la narrativa policial es, ante todo, un registro bajo el cual pueden ser concebidas tanto obras menores como obras ajenas a la literatura de consumo; para demostrarlo, en el capítulo posterior se analizan los tres ciclos narrativos que anteceden de forma directa a la tetralogía de Leonardo Padura.

«Hitos en los ciclos de la narrativa policial latinoamericana: los antecedentes de “Las cuatro estaciones”», título del capítulo segundo, está dividido en tres segmentos, uno por cada saga policial. Dichos estudios se plantean de forma diacrónica a fin de contrastar el proceso de evolución genérica visible entre ellas; por otro lado, hemos escogido este grupo de textos dada su influencia posterior y su localización geográfica: dentro del espectro de la literatura latinoamericana, *Seis problemas para don Isidro Parodi* es considerado el ciclo que transcontextualiza por primera vez la estructura clásica del relato de detección al ámbito hispanoamericano; la «serie Belascoarán Shayne», de Taibo II, supone la apropiación del modelo norteamericano de la novela negra al entorno de la ciudad de México, mientras que la saga protagonizada por *Mandrake*, del brasileño Rubem Fonseca, expone un nuevo tipo de investigador, de una ética y modos de operar particulares, acordes con el ambiente decadente su espacio representado, Río de Janeiro; con esto, intentamos apreciar en qué medida las condiciones

políticas y sociales inciden en la configuración del ciclo narrativo policial escrito en América latina.

Debido a que el criterio metodológico de la tesis no se sustenta en un corpus teórico único, sino que está respaldado en herramientas de distintas aproximaciones que han permitido clarificar los cuestionamientos surgidos a lo largo de la investigación, cada segmento es abordado a partir de una metodología distinta; en primera instancia, la colección de relatos sobre Isidro Parodi es revisada bajo un enfoque de índole comparatista, el cual utiliza como hipotexto los cuentos del padre Brown, de G.K. Chesterton, apoyándose en conceptos de la estética de la recepción y en las nociones de literatura comparada sobre los temas y motivos literarios. Además, introducimos la hipótesis de la estilización paródica como una modalidad textual imprescindible en la literatura policial latinoamericana. Antes de comenzar el estudio del ciclo «Belascoarán Shayne» repasamos la historia del policial en México, cuyo proceso de maduración es prácticamente idéntico en todos los países de América Latina: primero la copia, luego el pastiche, después la reelaboración paródica. En las páginas dedicadas a las novelas de Taibo II resaltamos, principalmente, su intención contestataria, y examinamos las características de un personaje identificado con la ciudad de México, un héroe romántico marginal y en lucha constante contra el poder político, particularidades que contrastan con el tercer ciclo narrativo al que dedicamos el último de los apartados, la «serie *Mandrake*». En él, diseccionamos los elementos pertenecientes a la literatura policial clásica y a la novela negra que se ponen en juego dentro de los siete textos que la integran. Para el estudio del personaje Paulo Mendes, *Mandrake*, nos basamos en la teoría sobre la perspectiva narrativa (del personaje y de la trama) y los aspectos de focalización que rigen el ciclo. Por último, también bajo el enfoque narratológico, se emplean los postulados de la hipertextualidad en tanto práctica constructora.

«Una nueva propuesta dentro del género policial latinoamericano: el ciclo “Las cuatro estaciones”», capítulo tercero de la tesis, inicia con un recuento de las circunstancias particulares de la historia reciente de Cuba que dieron origen a una nueva novela policial, de corte socialista. El surgimiento de la novela policial

revolucionaria, cuyo designio principal era la concientización del *hombre nuevo* y el combate al imperialismo estadounidense, está vinculado con la función didáctica de la literatura dentro del orden socialista cubano. El desgaste de dichos preceptos tuvo su fin absoluto luego de la crisis denominada como «periodo especial para tiempo de paz», caracterizada por las acciones gubernamentales fomentadas para contener las consecuencias de la caída de la Unión Soviética, en 1989. En este contexto histórico surge la tetralogía de Padura, renovando no sólo la corta tradición de la narrativa policial revolucionaria, sino también, en gran parte, la novela policial latinoamericana.

La estructura bajo la que se conduce esta tesis ha sido prefigurada para reunir en el tercer capítulo los distintos enfoques teóricos y críticos utilizados en los análisis precedentes, con el fin de establecer de manera ordenada el diálogo necesario entre los tres ciclos mencionados y las cuatro novelas de Padura. Tres ejes analíticos enlazan la tetralogía de las estaciones con las pautas de la novela policial y la novela negra de Latinoamérica: el espacio, el personaje y la parodia; a cada uno de ellos destinamos un apartado.

En «La significación del espacio en “Las cuatro estaciones”», sustentamos el análisis en la teoría narrativa para explicar cómo se le da una identidad a la ciudad donde el protagonista pierde las ilusiones formadas durante su adolescencia y primera madurez, pues La Habana, más que un referente extratextual conocido, es un personaje que se transfigura, junto con el policía, a lo largo de la saga. «La perspectiva narrativa: el personaje del teniente» está dedicado al estudio sobre la función simbólica de Mario Conde, en tanto héroe literario y en tanto metáfora del desencanto. Para ello, acudimos a nociones teóricas sobre las codificaciones del nombre del teniente, y analizamos su condición de depositario de una memoria colectiva no oficialista y su perspectiva ideológica crítica. Por último, el tercer segmento del capítulo, «La parodia como principio constructivo», expone los diferentes usos de la estilización paródica en el ciclo, constituida por su carácter de práctica hipertextual, su uso como vínculo a una tradición genérica y su (discutible) filiación a la estética de la posmodernidad.

CAPÍTULO PRIMERO

NARRATIVA POLICIAL:

LA REIVINDICACIÓN DE UN GÉNERO POPULAR FRENTE AL CANON LITERARIO

Dentro del estudio de la literatura, una de las nociones más útiles para fines didácticos, históricos, e incluso editoriales, es la concepción del «género literario». Si partimos de la idea de que cualquier género es, ante todo, una convención cuyos paradigmas son puestos a prueba cada vez que surge una nueva obra, y que ésta, aprovechando los modelos anteriores del género en que se inserta, contribuye al proceso de desarrollo y renovación del mismo, entonces podemos asegurar que, para intentar una definición, es necesario atribuirle una flexibilidad mucho mayor que al referirnos a escuelas, tradiciones o movimientos literarios. Como punto de partida, nos apoyaremos en la propuesta que Helena Beristáin hace en su *Diccionario de retórica y poética*: «GÉNERO: Clase o tipo de discurso literario —determinado por la organización propia de sus elementos en estructuras— a que puede pertenecer una obra. Espacio configurado como un conjunto de recursos composicionales, en el que cada obra “entra en una compleja red de relaciones con otras obras”»¹. Esta definición, aunque bastante general, arroja luz sobre la verdadera complejidad que presenta la definición de un género dado, pues ese «espacio configurado como conjunto de recursos composicionales» del que se habla nos remite invariablemente a otras obras que, de manera consensual, han sido tomadas como paradigmas; es decir que, *para efectos prácticos*, nombramos obras de ciencia ficción a los relatos de Ray Bradbury o de Isaac Asimov porque pueden ser equiparables con otros de autores anteriores que habían configurado ya un tipo de narrativa (difícilmente se podría sostener que H.G. Wells o incluso Jules Verne crearon novela histórica). De igual forma, el convenio establecido por la historia de la literatura nos obliga (o nos simplifica las cosas, según se vea) a aceptar como novelas eróticas *Les exploits d'un jeune Don Juan* y *Tropic of Cancer*; *A Brave New World* y *Fahrenheit 451* como relatos de anticipación; *Se*

¹ *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 9ª ed., México, 2006, p. 231

llevaron el cañón para Bachimba y Los de abajo como narrativa de la Revolución. Las nomenclaturas, es sabido, son bastante útiles, pero a veces pueden ser incómodas y hasta arbitrarias, sobre todo cuando una obra no entra en una sola «compleja red de relaciones con otras obras», para emplear las palabras de Helena Beristáin. (Y, casi por regla general, un texto literario, por limitado que sea, se apegará a más de una de estas «redes de relaciones».)

No obstante, es insuficiente concluir que «las fronteras entre géneros resultan tenues», pues dichas fronteras, como sabemos, son abstractas, variables, resultado de un común acuerdo. Por lo tanto, creemos que cada obra literaria lleva consigo una propuesta que puede o no ligarse con más claridad a un determinado género, pero que sin duda crea un espacio propio en el que varios géneros se superponen y en cierta forma conviven, y que, por otro lado, llegan a ser intercambiables a lo largo de la historia (como advierten los teóricos de la recepción) según los horizontes de lectura de la época y, acaso lo más importante, del lector individual.

A finales de la década de los setenta Tzvetan Todorov sugería que «seguir ocupándose de los géneros puede parecer en nuestros días un pasatiempo ocioso además de anacrónico. [...] Incluso sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación en géneros»². En efecto, una de las características de la narrativa posmoderna —con el riesgo que pueda implicar valerse de un adjetivo tan poco asible— es su condición híbrida. Tomemos como ejemplo la novela *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño³: el primer paratexto (el título), así como el peritexto editorial más visible (la portada), pueden animar al lector hacia una lectura del libro como si fuese una novela policial, o al menos una historia detectivesca, sobre todo si es el primer acercamiento que se tiene a la obra del autor. La trama, como la de cualquier relato policial, se sostiene en una

² Tzvetan TODOROV, «El origen de los géneros», en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), Arcos/Libros, Madrid, 1988, p. 31

³ Nos servimos aquí de la octava edición de *Los detectives* aparecida en 2005 bajo el sello Anagrama, en cuya portada se reproduce un detalle de la acuarela *The Billy Boys*, de Jack Vettriano. En lo que concierne a la terminología de los estudios paratextuales, cfr. G. GENETTE, *Umbrales*, Siglo XXI Editores, 2001.

pesquisa (encontrar a Cesárea Tinajero); los protagonistas (Ulises Lima y Arturo Belano) son, a su modo, personajes que buscan algo, pero que ni ellos saben qué (Cesárea Tinajero fue sólo un pretexto), como suele suceder con muchos detectives literarios o con protagonistas de *Bildungsroman*. ¿Afirmaríamos entonces que *Los detectives* es una novela policial? ¿No hay delitos, búsqueda y persecución, elementos inseparables de este tipo de ficción? Tal vez sólo para quienes la literatura policial continúa siendo un género menor esta enumeración resultaría insuficiente. En lo personal, creo que la novela en cuestión *sí* puede ser estudiada como una obra de ese género, puesto que incluye sus rasgos estructurales más típicos. Sin embargo, en ella subyacen conexiones con otros textos que poco tienen que ver con la literatura policial, una hipertextualidad que, de forma muy sutil, dialoga, en parodia-homenaje, con *Rayuela*, *Bajo el volcán*, los textos del grupo estridentista, la literatura de la Onda, entre muchos otros referentes; de tal suerte que, en este caso concreto, intentar un análisis de *Los detectives salvajes* sólo en tanto obra policial nos daría como resultado una visión parcial.

Así, regresamos a la interrogativa de Todorov a propósito de la funcionalidad de la segmentación de la literatura en géneros: ¿sigue siendo válido, o al menos provechoso, distinguir entre los diversos tipos de discurso, mientras los textos literarios tiendan a escapar de dichas categorizaciones? Como anotamos más arriba, la idea de género literario puede ser un obstáculo para quien estudia la literatura, pero también 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.

En el caso particular del género policial, las opiniones en torno a su origen suelen coincidir, quizá debido a su aparición relativamente reciente. La más difundida y aceptada ubica, como sabemos, el nacimiento del género a partir de la publicación de la serie de relatos «analíticos» de Edgar Allan Poe. Sin embargo, han existido voces críticas que sitúan el inicio de la narrativa policial en textos mucho más remotos. Régis Messac, por ejemplo, sostiene que los relatos basados en el misterio y en el espíritu científico no han sido material exclusivo de las sociedades capitalistas, sino que datan de la Grecia antigua, de tal forma que el drama de Edipo bien puede ser el primer relato policial. Como era de esperarse, la tesis de Messac, formulada a mediados del siglo XX, fue rápidamente rebatida: la mitología, como todo lo que esté ligado a cuestiones divinas o metafísicas, están excluidas de la *razón*, la cual, a fin de cuentas, es el principal recurso del detective literario clásico⁴. Otras hipótesis sostienen que el origen de la literatura policial puede ser rastreado en algunos relatos de *Las mil y una noches* (en particular la «Historia del capitán de policía, el kurdo», noches 768 a 770), en el capítulo «El perro y el caballo» del *Zadig* de Voltaire, o en *Une tenebreuse affaire*, de Balzac. Ahora bien, para realizar un deslinde entre las obras citadas y el género detectivesco, hay que considerar que si bien en las primeras existen un crimen o un delito, ninguno de éstos es suficiente para determinar su condición genérica —si así fuera, desde algunos relatos bíblicos hasta *Crimen y castigo* estarían incluidos—, dado que el relato policial no se limita a contar la historia de un crimen, sino a narrar el proceso de detección, inducción o abducción que llevará al descubrimiento del culpable.

⁴ A pesar del pronto rechazo a la tesis de Messac, resulta interesante que, casi cincuenta años después, la editorial Gallimard haya publicado una reelaboración policial del mito griego realizada por el autor francés Didier Lemaison, el libro *Edipe roi* (1994), en cuya fajilla, permitiéndose una nota lúdica poco común en las publicaciones de la NRF, los editores escriben: «Après 2500 ans Sophocle entre enfin à la Série Noire ».

Una proposición distinta y de mayor interés se encuentra en el texto «Sobre la novela policiaca», de Antonio Gramsci: «La novela policiaca ha surgido al borde de la literatura sobre los “procesos célebres” [...]. La actividad “judicial” ha interesado siempre y continúa interesando»⁵. Gramsci alude a las populares crónicas periodísticas que aparecieron en la primera mitad del siglo XIX, a veces compiladas en varios volúmenes. La colección más célebre, *Mystères de Paris*, de Eugène Sue, es, en palabras de Stéphanie Dulout, «une gigantesque chronique du crime et des parias publiée dans *Le Journal de débats*, entre 1842 et 1843»⁶. Dichos «procesos célebres» tuvieron manifestaciones en varios países, y equivalen a lo que en la actualidad conocemos como *fait divers* o nota roja: crónicas de crímenes que, escritas sin la menor intención literaria, satisfacen la curiosidad y el morbo del lector al presentar, *de inicio a fin*, el proceso (también llamado «causa») judicial derivado de un delito por lo regular sangriento; estas crónicas, debido al carácter explícito y «ejemplarizante» de las torturas y ejecuciones que relatan, han sido aprovechadas por Michel Foucault para reflexionar sobre el suplicio en su libro *Surveiller et punir*, y en su obra colectiva *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère...* Siguiendo la línea de investigación derivada de la aseveración de Gramsci, Enrique Flores elabora, en su ensayo «*Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México*»⁷, un estudio acerca de la posible aparición del relato policial en México a través de la *literatura de cordel*, ejemplificándolo con «El crimen de don Joaquín Dongo» (1789), proceso cuya notoriedad lo llevó a ser incluido por Vicente Riva Palacio y Manuel Payno en *El libro rojo* (1870).

El canon y la historia de la literatura, no obstante, coinciden en indicar que este género nace «de manera oficial» con la publicación, en 1841, de «The Murders in the Rue Morgue», en la *Graham's Magazine*. Edgar Allan Poe entrega

⁵ A. GRAMSCI, «Sobre la novela policiaca», en *La novela criminal*, Román Gubern (ed.), Tusquets, Barcelona, 1970, p. 19

⁶ S. DULOUT, *Le roman policier*, Éditions Milan, Toulouse, 1995, p. 6

⁷ En *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, Miguel G. RODRIGUEZ LOZANO y Enrique FLORES (ed.), UNAM-III, México, 2005, p. 13-38

la primera de tres aventuras protagonizadas por el *chevalier* C. Auguste Dupin y, con ello, crea el esquema básico de la novela policial y el problema literario al que todo autor del género habrá de enfrentarse: ¿cómo impedir que la lógica destruya el enigma, que el razonamiento «devore» a los personajes, que el peso narrativo de la investigación descomponga o aplaste el relato? Al comienzo de ese texto fundador, el narrador emprende una reflexión de varios párrafos en donde examina, desde una perspectiva totalmente racional, la función de la observación, del análisis y de la imaginación en el proceso de deducción, en una especie de *arte poética* del género que acaba de inaugurar; si para el lector contemporáneo resultan gratuitas esas líneas, en que se relaciona el azar y la complejidad del juego de damas con los potenciales hechos «atroces» que podrían desencadenarse de un acto imperceptible, es justamente porque Poe, a partir de ese relato, no sólo instaura un género literario y la estética del mismo, sino también crea un nuevo tipo de receptor: el lector de relatos policiales, al cual no nos referimos de forma delimitada (el lector asiduo de novelas de detectives), sino a la actitud suspicaz que adopta *cualquier* receptor, de cualquier condición, al leer una narración perteneciente al género, lo que equivale a aceptar el desafío planteado por el texto y saberse partícipe del juego. La «trilogía Dupin», además del cuento referido, incluye «The Mystery of Marie Rogêt. A Sequel to “The Murders in the Rue Morgue”» (1842) y «The Purloined Letter» (1844), tres casos protagonizados por el caballero francés en los que aparecen los temas y motivos retomados por los autores de relato policial posteriores a Poe: el *locked-room*, el «crimen sin motivo aparente» y el «automatismo de repetición» (el objeto escondido), así como el carácter siniestro o *unheimlich* del acontecimiento, sugerido durante el transcurso de la investigación, y que finalmente debe ser anulado gracias a la lógica racionalista desplegada por el detective en turno⁸.

⁸ Sin embargo, hay quienes se resisten a aceptar por completo la «paternidad» de Poe cuando se habla del relato policial. Sobre este tema, Vittorio BRUNORI, en *Sueños y mitos de la literatura de masas* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980), asegura que «no es en absoluto necesario apelar a Poe, escritor demasiado refinado para paladares más bien toscos, aunque a menudo se le ha involucrado entre los “malhechores” del

Tras la saga de Poe, varios escritores siguieron el arquetipo del detective Dupin para publicar historias folletinescas basadas en la resolución de un enigma criminal, entre los que destacan el inglés Wilkie Collins (*The Moonstone*, 1868) y el francés Émile Gaboriau (*L’Affaire Lerouge*, 1866), novelistas que prepararían a los lectores de la segunda mitad del siglo XIX para recibir a uno de los mayores mitos literarios: el Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, cuyo ciclo, de cincuenta y seis relatos cortos y cuatro novelas, iniciaría en 1887 con *A Study in Scarlet*.

El hecho de que el género apareciera y tuviera su consolidación en territorios donde la burguesía había logrado su ascenso al poder (Estados Unidos, Inglaterra y Francia) responde al deseo de preservar el orden y sancionar sistemáticamente al delincuente —aquel que rompe el marco social y jurídico que prevalece en los asentamientos urbanos e industrializados—; sin embargo, en la literatura, el criminal se convirtió en un elemento imprescindible en el plano formal, pues su presencia era necesaria para que la estructura del relato funcionara, y por lo tanto su participación servía únicamente para exaltar el personaje del detective, figura que resguarda los intereses y la moral de la sociedad burguesa que, paradójicamente, desconfía de la honestidad y de las capacidades intelectuales de los cuerpos policíacos. El primer modelo de detective (el investigador aficionado, el *consulting detective*) es un individuo ocioso y bohemio, un *flâneur* ciudadano convertido en héroe burgués que, en palabras de Walter Benjamin, «conforma modos de comportamiento tal y como convienen al “tempo” de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista»⁹; se trata, pues, de una encarnación idealizada del ciudadano que enfrenta y somete la amenaza criminal en los centros urbanos donde el «régimen de la sospecha» se va

policíaco e incluso considerado incautamente como fundador del género. [...] Y si admitimos que su genial caballero Dupin debe considerarse el arquetipo de los investigadores sucesivos, serán pocos quienes demuestren tanta sagacidad, supliendo la falta de ingenio con recursos convencionalmente vulgares» (p. 120); esta afirmación, al pretender desvincular a Poe del relato de detectives, lleva al extremo la desestimación de los géneros llamados «paraliterarios» por parte de algunos sectores de la crítica.

⁹ W. BENJAMIN, «Detective y régimen de la sospecha», en *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1980, p. 54

extendiendo conforme las diferencias socioeconómicas aumentan. Así, a mediados del siglo XIX, se habían reunido las condiciones favorables para la proliferación de la novela policial: el desarrollo de las grandes ciudades capitalistas y el crecimiento demográfico inherente, la formación de los cuerpos de policía organizados, y la aplicación de los adelantos científicos o pseudocientíficos de la época en beneficio de las investigaciones criminalísticas —los análisis de huellas dactilares, la antropometría, la frenología—.

Desde el punto de vista sociológico, las interpretaciones en torno a la aceptación del género apuntan hacia dos direcciones. La primera sostiene que la cultura de masas surgida de la revolución industrial exigía un escape a la precariedad de la vida proletaria, ya que, como apunta Román Gubern, «la demanda colectiva de misterio había sido satisfecha [...] mediante la religión, pero la crisis histórica de la religiosidad, enfrentada al pensamiento racionalista, ha conducido a su sustitución natural por cierta fabulación y mitología literaria y cinematográfica, más acordes a la sensibilidad del ciudadano de la era industrial»¹⁰. La segunda interpretación, también de corte marxista, parte de la premisa de que el relato policial es un género literario de consumo, divulgado con el fin de preservar el *status quo* que conviene a las clases dominantes del modo de producción capitalista. Volvemos a citar a Gramsci: «¿Por qué se difunde la literatura no-artística? Por razones políticas y culturales (políticas y morales)»¹¹. Sin duda coincidimos con Gramsci en las razones «políticas y morales» que tiene el *establishment* para fomentar cierto tipo de lectura que no cuestione sus valores —e incluso que los enaltezca—, puesto que sigue siendo un fenómeno común en la actualidad; sin embargo, aceptando por un momento que toda narración policial entre en el rango de «literatura no-artística», me parece que el filósofo italiano hace un corte significativo y excluyente cuando se refiere al carácter no-artístico de las obras literarias más divulgadas, lo cual haría suponer que los textos sí-

¹⁰ GUBERN, «Prólogo», en *op. cit.*, p. 13

¹¹ *op. cit.*, p. 22

artísticos o bien no tienen difusión, o bien, forzosamente, deben estar sujetos a la consigna proburguesa del sistema, lo cual, de ser cierto, indicaría que la literatura a la que tenemos más acceso está regulada, además de que presentaría serias carencias desde el punto de vista estético (opinión no muy alejada de la realidad, y que, sin embargo, lleva implícita una generalización demasiado arriesgada). Por su parte, Sergei Eisenstein postula que el género que aquí discutimos «es la forma más abierta del *slogan* fundamental de la sociedad burguesa de la propiedad, [pues] toda la historia del policiaco se desarrolla alrededor de la lucha por la propiedad». Eisenstein, para quien la eficacia del género despierta sospechas, cree que el texto subyacente de toda ficción policial contiene una apología novelada de los fundamentos capitalistas y que, por ello, tiende a reelaborar el arquetipo literario del aventurero como héroe, sólo que en una versión analítica y racional: «A partir de la mitad o de la segunda mitad del siglo XIX, ¿quién se convierte en el protagonista? El investigador, el tutor del patrimonio, el que “pesca” a los canallas que osan atentar contra la propiedad»¹². Eisenstein se refiere a personajes como Dupin, el inspector Lecoq (de Gaboriau), Rouletabille (de Gaston Leroux) y Holmes; no obstante, esta aseveración pierde fuerza si traemos a la memoria algunos ejemplos literarios que se le escapan, aquellos en los que el héroe no es el investigador, sino el criminal, es decir, su contraparte, relatos que, por sí solos, dan forma al motivo literario del policial denominado «*howcatchem*», o historia de detección invertida.

Ciertamente, las aventuras de Arsène Lupin, de Fantômas o de Rocambole, bandidos-héroes de novelas de folletín, están lejos de ser una respuesta antiburguesa a las historias detectivescas, pues sus creadores siguen la misma fórmula de Poe, aunque narradas a partir de una focalización distinta (del lado del ladrón), lo cual, en mi opinión, confirma que la popularidad y el interés despertados por el género clásico se basan en lo que hemos llamado proceso de detección (es decir, la diégesis misma, y no la lección política o moral), que puede

¹² S.M. EISENSTEIN, «El género policiaco», en GUBERN, *op.cit.*, p. 29

ser llevado a cabo de igual forma por un investigador o por un delincuente, y no simplemente en la anécdota justiciera a favor de la propiedad privada.

Antes de continuar con este breve recorrido histórico del género, citaremos una primera definición de la novela policial, con el fin de distinguir hasta qué punto algunas narraciones de este tipo satisfacen la perspectiva generalizada que se tiene sobre ellas. Tomaremos la entrada «NOVELA POLICIACA» del *Diccionario de términos literarios*, de Ana María Platas Tasende:

Género narrativo cuyo tema se centra en un hecho delictivo (un crimen, generalmente) y en el descubrimiento metódico y gradual del culpable. En este tipo de novela, emparentada con la novela de espionaje y la novela negra, el más importante de todos los componentes es el mantenimiento de la tensión del lector por medio de ciertas técnicas que dan a la acción un ritmo contrastivo, ya trepidante, ya lento. [...] El misterio, la vivacidad y el realce de la intriga suelen verse favorecidos —aunque hay que tener en cuenta las diferencias entre escritores— por el uso de una lengua directa y precisa, los personajes planos y el maniqueísmo¹³.

En esta definición quedarían englobados justamente los ciclos pertenecientes a una primera etapa de la literatura policial, incluso aquellos cuya focalización está colocada a partir del punto de vista del criminal. Esta fase del «policial temprano» llegaría al auge y, de manera eventual, al declive o segmentación del género con la llamada «Edad de oro» de la ficción de detectives, ocurrida tras la creación del London Detection Club, en 1930. Entre los miembros fundadores de esta «asociación» se encontraban los escritores más reconocidos de la *Golden Age*: Agatha Christie, Dorothy L. Sayers y Gilbert Keith Chesterton. Este grupo de seguidores de la vertiente clásica del policial —es decir, de los fundamentos fijados por el canon holmesiano—, con la intención de preservar el «*fair play*» o juego limpio frente al lector, establecieron cuatro reglas básicas: 1) el protagonista debe resolver el enigma usando su ingenio, sin intervenciones del azar o de orden metafísico; 2) no es válido ocultar ninguna pista vital al lector; 3)

¹³ *Diccionario de términos literarios*, Espasa, Madrid, 2000, p. 563-564

las pandillas, los criminales extraordinarios, las puertas secretas y cualquier truco similar deben ser empleados con restricción, y 4) no es posible utilizar los venenos o cualquier otra sustancia no verificable de manera científica. Pocos años antes de que esta agrupación enunciara sus normas del relato policial, el escritor estadounidense S.S. Van Dine¹⁴, creador del detective Philo Vance, publicó el artículo «Twenty Rules for Writing Detective Stories» (1928), una veintena de lineamientos inquebrantables que restringían todavía más las técnicas «legítimas» para la escritura de narrativa detectivesca. Si bien ambos reglamentos (el del Detection Club y el de Van Dine) pueden resultar de un esencialismo poco agradable en nuestra época, son una clave para comprender el giro que tomaría el género policial tras el desgaste de las fórmulas aplicadas durante la «Edad de oro», ya que, de «The Murders in the Rue Morgue», el relato fundador, a las novelas de los escritores del London Detection Club, los cambios estructurales fueron mínimos, y el procedimiento de composición, metódico en extremo; por lo tanto, todas las obras de este periodo encajan con facilidad en la acepción ofrecida por Platas Tasende en su *Diccionario*, y así podríamos obtener la siguiente serie de elementos primordiales en la estructura de la narración policial temprana:

- a. Tránsito del orden social (delito)
- b. Mediación (conocimiento de los hechos *alrededor* del delito, indiscifrables para los encargados de la impartición de justicia)
- c. Aparición del detective (relato del proceso de detección)
- d. Resolución del enigma (imposición de la lógica racional)
- e. Restablecimiento del orden (castigo al culpable)

Siguiendo el esquema básico que hemos propuesto, los autores adscritos al género clásico elaboraron tramas ingeniosas y protagonistas extravagantes inmersos en un marco social conservador, tanto por su posición económica como por su idea de sanción al criminal; bajo estas premisas, como observaremos en el

¹⁴ Seudónimo de Willard Huntington Wright (1888-1939)

segundo capítulo de este trabajo, será creado el primer ciclo narrativo latinoamericano de relatos policiales, *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Cabe aquí la mención de que Jorge Luis Borges, coautor de esa serie de cuentos, trazó un código elemental propio del cuento policial a partir de las narraciones de Chesterton¹⁵: *a)* un límite discrecional de seis personajes; *b)* declaración de todos los términos del problema (presentar al culpable dentro de la historia, y no sólo al final); *c)* avara economía en los medios; *d)* primacía del *cómo* sobre el *quién*; *e)* el pudor de la muerte, y *f)* necesidad y maravilla en la solución.

III

Así como el contexto tuvo influencia en el origen y en la aceptación de la narrativa policial, el primer cambio de paradigmas experimentado por el género puede relacionarse, aunque no de manera determinante, con la situación social y económica de las naciones capitalistas durante el periodo de entreguerras, de tal forma que, en la década de los veinte del siglo pasado, las historias de detectives y criminales comenzaron a abordarse desde una perspectiva distinta por parte de varios autores, sobre todo norteamericanos. En Estados Unidos, la novela-problema también gozó de difusión, y personajes como Nick Carter, Nero Wolfe y Dick Tracy —el primer detective literario surgido del *comic*— poco a poco se fueron integrando al imaginario colectivo de ese país. Por otro lado, las novelas de Ellery Queen (narrador-protagonista de sus aventuras, seudónimo de Frederic Dannay y Manfred Lee) y su publicación periódica (*Ellery Queen's Mystery Magazine*) contribuyeron a satisfacer la creciente demanda de relatos de esta índole. Sin embargo, la verdadera aportación norteamericana a la literatura policial

¹⁵ Cfr. «Los laberintos policiales y Chesterton», en *Ficcionario*, ed. de Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, FCE, México, 1985, p. 96-98

está relacionada con la selección de textos que la revista *Black Mask*, fundada en 1920, comenzó a publicar con la intención de reformular la narración policial establecida por Poe; de estos relatos surgiría una nueva corriente que no tardó en propagarse a otros países: el género negro o *thriller*.

Si bien es cierto que, como Dashiell Hammett y Raymond Chandler señalaron, la novela policial clásica se había automatizado a tal grado que Van Dine, Borges y el «Detection Club», entre otros, habían establecido recetas casi idénticas para su escritura, el desgaste de un género no explica por sí solo el surgimiento de su antítesis —la novela negra—, pues hay que tener en cuenta, como hemos mencionado, el contexto específico de las sociedades que los novelistas se han propuesto reflejar (pues esa era, en realidad, la consigna del editor de *Black Mask*, Joseph T. Shaw¹⁶). El *crack* de Wall Street en 1929 y la crisis económica posterior, las huelgas, el desempleo, la ley seca y el consiguiente tráfico ilegal de alcohol, el gangsterismo político y la corrupción son los elementos temáticos que los escritores de *Black Mask* explotan para conformar una vertiente que ya no comparte ni la idea de orden social ni la estructura de la novela policial clásica, sino que narra lo que ésta excluye y censura, de tal forma que la exposición del carácter sádico de la realidad estadounidense de entreguerras y el impacto del hampa organizada en la sociedad se desplazan hacia el centro de la trama. En estas novelas el enigma casi desaparece de la estructura, no así el detective, cuya labor ya no consiste en descifrar uno o varios misterios, sino en revelar las relaciones entre criminales, policías y políticos, siempre con el riesgo de perder la vida. El nuevo modelo de investigador deja de ser el *consulting detective* (como Holmes), el detective aficionado (como Dupin) o el detective inmóvil (cuyo ejemplo tanto paródico como límite es Isidro Parodi), pues ahora se trata de un profesional remunerado que toma parte activa en el

¹⁶ Joseph T. Shaw declaró, en 1931: «Creemos estar prestando un servicio a la sociedad al publicar las historias realistas, fieles a la verdad y aleccionadoras sobre el crimen moderno de autores como Dashiell Hammett, Burnett y Whitfield», citado por Ricardo PIGLIA en «Introducción» de *Cuentos de la serie negra*, CEAL, Bs. As., 1979

desenmascaramiento de criminales, un personaje familiarizado con los bajos fondos de las grandes urbes, y que la mayoría de las veces es incorruptible; el protagonista de la novela negra, afirma Ricardo Piglia, deja a un lado los procesos racionales y los sustituye con su propia integridad, y es esta característica la que lo marca como figura heroica dentro de un marco social degradado: «Si la novela policial clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura [...], en los relatos de la serie negra esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la “decencia”, la incorruptibilidad. Por lo demás se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero»¹⁷, de tal forma que el detective no vacila en utilizar el chantaje, la tortura y el asesinato como medios de operación, y, sin embargo, es incapaz de violar su código ético, en una suerte de exaltación utópica del individuo que combate solo contra el «mal» de un ambiente corrompido al extremo. En la novela negra, la concepción del detective privado, al igual que la del detective aficionado, sigue siendo romántica, pues, como todo héroe literario, reivindica los valores propios de un lugar determinado y de una época concreta. Raymond Chandler, en su ensayo «El sencillo arte de matar», resume las características del *hard-boiled detective* que, en nuestra opinión, confirman la visión un tanto sentimental de los escritores de este tipo de relatos a propósito de sus personajes principales:

Por esas calles sórdidas pasará un hombre que no tiene nada de sórdido, que ni se ablanda ni se atemoriza. El detective de este tipo de novelas debe ser un hombre así. Debe ser un hombre común y corriente y al mismo tiempo un hombre extraordinario. Debe ser —para emplear una frase manida— un hombre con sentido del honor [...] aunque no lo piense y, naturalmente, no lo diga. Es relativamente pobre, de lo contrario no sería detective [...]. Es un hombre solitario y se enorgullece de que lo traten con respeto o tenga uno que arrepentirse de haberse cruzado en su camino¹⁸.

¹⁷ *Idem*

¹⁸ «El sencillo arte de matar», en *Por la novela policial*, selección y prólogo de Luis Rogelio NOGUERAS, Arte y Literatura, La Habana, 1982, p. 181-182 (Se trata, en efecto, de una serie de lineamientos que Chandler ejecutó en cada una de las novelas del ciclo protagonizado por el detective Philip Marlowe.)

Aquellas «novelas duras» publicadas en Estados Unidos pueden ser consideradas un reflejo —o, mejor, un síntoma— del entorno en que fueron escritas a manera de denuncia social; de allí que las primeras críticas en contra de dicha narrativa provinieran de los escritores del relato de detección clásico —para quienes el *thriller* resultaba ilegible, salvaje e irracional—, pues contravenía prácticamente todas las fórmulas de su canon, como si se tratara de la versión degradada de un género más armónico y estilizado. Una vez que la novela de detectives *hard-boiled* obtuvo la aceptación de los lectores en Estados Unidos, en otros países se avivó el interés por esta nueva vertiente. Así lo confirmó la creación, en 1945, de la «Série Noire» (título inventado por Jacques Prévert, del cual, poco tiempo después, se tomaría el adjetivo *negro* para caracterizar este tipo de obras literarias y cinematográficas), colección de la editorial Gallimard dedicada a la publicación de traducciones al francés de autores norteamericanos, inicialmente Chandler y Hammett. Por otro lado, la «Série Noire» contribuyó, también, con la explotación de la fórmula norteamericana por parte de escritores franceses —presentados bajo seudónimos en inglés— en las décadas de los cuarenta y cincuenta. La popularidad de esta colección, dirigida por Marcel Duhamel, es explicada por Stéphanie Doulot en términos de identificación —o quizá imitación— de la cultura francesa con la estadounidense: «Le succès de la collection est dû à la vogue de l’“american way of life” qui s’empare de la France au lendemain de la Seconde Guerre mondiale»¹⁹. Asimismo, debemos recordar que en el año de la fundación de esta serie no sólo se logró el armisticio en Europa, sino que también, unos meses antes (agosto de 1944), se había puesto fin a la ocupación nazi de los territorios franceses, intervención militar que había dividido a los habitantes en «partisanos» y «colaboracionistas» por cerca de cuatro años. De tal forma, a través de la «Série Noire», el policial volvió a cobrar auge en tanto lectura de evasión, al menos en Francia, pero también como una literatura accesible que confirmaba, de una manera más bien cínica —a diferencia del

¹⁹ DOULOT, *op. cit.*, p. 30

pesimismo de los existencialistas—, el desencanto producido por la guerra y la desmitificación de la civilización y del progreso. En esta situación, la editorial Gallimard introducía los primeros títulos de la serie que pronto rebasó sus expectativas, y cuya advertencia, redactada por Duhamel, enfatizaba el carácter trasgresor de este subgénero de la novela de detectives:

El lector desprevenido debe desconfiar: es peligroso poner en manos de cualquiera los volúmenes de la Serie Negra. El aficionado a los enigmas al estilo Sherlock Holmes a menudo no encontrará en ellos lo que busca. Y tampoco un optimismo sistemático. [...] Leeremos acerca de policías más corrompidos que los malhechores a quienes persiguen. El simpático detective no siempre logra descubrir el misterio. A veces ni siquiera hay un misterio. Y otras, ni siquiera un detective²⁰.

Bajo este contexto, y con estas palabras sugerentes (aunque de tono más paternalista que seductor), llegó la «novela dura» a Francia, en donde se gestaría una producción literaria considerable que se extiende, con una notable influencia sobre escritores de otras nacionalidades, hasta nuestros días —y cuyas variaciones genéricas son conocidas bajo el nombre de «*polar*»²¹—.

Antes de acercarnos a las vertientes originadas a partir de esta narrativa, haremos un paréntesis para mencionar el caso extremo de la violencia en la novela negra, y su consiguiente decadencia (en el sentido del desgaste de sus paradigmas), puesto en marcha por el escritor estadounidense Mickey Spillane. En efecto, la novelística de Spillane se inserta en el ámbito del *best-seller* más comercial, dirigido a satisfacer a las masas mediante relatos en los que el sadismo, el sexo explícito y la exaltación de la violencia obstruyen cualquier indicio de tratamiento literario del lenguaje o de una mediana complejidad argumental. Las historias protagonizadas por Mike Hammer no tratan de la detección del criminal,

²⁰ Citado por BOILEAU-NARCEJAC, *La novela policial*, Paidós, Bs. As., 1968, p. 111

²¹ Tomamos del apéndice del libro de S. DOULOUT (*op. cit.*, p. 61) la siguiente definición: «POLAR: dérivé de policier et de polaire. Terme apparu dans les années soixante-dix pour designer un film ou un roman criminel. D'un sens plus restreint que "roman policier", ce terme tend aujourd'hui à désigner tous les avatars du roman noir».

sino, literalmente, de su exterminio, creando en sus novelas un ambiente más cercano a lo reaccionario que a la anarquía: esta legitimación del sadismo dentro de la literatura de masas, introducido por Spillane desde su primera novela, *I, the jury* (1947), años después dará pie al subgénero literario y cinematográfico de los «asesinos seriales», cuyo ejemplo más claro en ambos campos es *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis²², así como a la utilización de la violencia en tanto recurso estético y denunciatorio, del cual, como veremos en el siguiente capítulo, se sirve el escritor brasileño Rubem Fonseca.

IV

Si bien la novela negra no se estancó tras la aparición de Spillane —lo que comprobaremos con el arribo del género a América Latina, en particular con el ciclo de Paco Ignacio Taibo II—, podemos rastrear su continuación lógica en la novela de espionaje. Desarrollo lógico no sólo por el deterioro de la figura del detective privado que, tal como lo concebía Chandler, arrastra ecos románticos, sino por la coyuntura histórica mundial. La novela de espionaje, o *political thriller*, tiene sus precursores directos en varios relatos del siglo XIX y principios del XX (por ejemplo, algunos cuentos en los que el detective debe recuperar documentos que ponen en peligro la estabilidad de su país); sin embargo, esta narrativa se consolida en tanto género «masificado» tras la derrota del eje Berlín-Roma-Tokio en 1945 y el inicio de la Guerra Fría. Una buena cantidad de escritores tematizaron la tensión entre los bloques capitalista y comunista, utilizándola como el trasfondo típico de la novela de espionaje, donde la dualidad maniquea *buenos-malos* se traslada al ámbito de la intriga internacional. El héroe

²² Tendencia que se ratifica en la década de los noventa, con películas basadas en novelas de escritores como Thomas Harris (*The Silence of the Lambs*), Patricia Cornwell (*Postmortem*) o Jean-Christophe Grangé (*Les rivières pourpres*), todas ellas incluidas en los circuitos de cine comercial.

ya no evoca los valores de una sociedad específica: se convierte en el símbolo que protege el espacio geográfico y cultural de una nación —en última instancia, de todo el mundo democrático—, y se sacrifica en servicio de la gran potencia a la que representa (con toda certeza superior a los países enemigos, es decir, a todas las naciones no-occidentales). Esta contraposición, que no acepta matices entre los dos bandos, proviene de la novela de folletín, y está complementada por dos elementos básicos de la novela policial: el *enigma* (fuga de documentos, indicios de un contraespía) y el *suspense* (el peligro de que el protagonista se enfrente a todo un sistema de inteligencia). Por último, la inclusión del elemento erótico funcionará, también, para exaltar la figura física del portavoz y defensor de Occidente. El personaje James Bond, creado por el inglés Ian Fleming, es el arquetipo del agente secreto, un *spy-man* cuyas hazañas le valen la gratitud de todo el «mundo libre» desde que aparece en 1953 *Casino Royale*, su primera novela. Desde una perspectiva ideológica, las novelas de Fleming no presentan ninguna ambigüedad, pues los ejecutores de la acción, más que personajes planos, son simplemente clichés de fácil asimilación para cualquier lector. El universo de las novelas de Bond está dividido, como el mundo durante la Guerra Fría, en comunismo y anticomunismo; los buenos siempre son los mismos, mientras que los malos responden al mismo molde y están caracterizados por figuras de sustitución: el adversario puede ser de origen eslavo, alemán, mediterráneo, judío, negro e incluso mestizo; ninguno muestra una sexualidad definida; todos tienen contacto con la Unión Soviética y, por extensión, planean hacer daño a Occidente. De acuerdo con un estudio estructural sobre el «ciclo Bond», realizado por Umberto Eco, las novelas protagonizadas por el espía británico plantean, sin excepción, la misma lucha épica entre la raza superior y la raza inferior en que se basan las epopeyas antiguas. Para Eco, el acierto —y la monotonía— de las novelas de Fleming radica en el manejo de una estructura que recuerda la dinámica de las sagas de la Antigüedad, una novelística dispuesta a satisfacer el gusto poco exigente de lector de *best-sellers* mediante el uso de patrones

estructurales comprobados, de lo cual concluye que «Fleming no es reaccionario por el hecho de llenar la casilla “EL MAL” de su esquema con un ruso o con un judío; es reaccionario porque procede por esquemas. La construcción por esquemas, la bipartición maniqueísta es siempre dogmática, intolerante»²³. Pero una lectura no estructuralista de la mayor parte de las novelas de espionaje arroja conclusiones distintas, puesto que en ellas se busca reafirmar y legitimar, gracias a un personaje inverosímil que ha logrado fijarse en el imaginario colectivo, la hegemonía de todo un modo de producción sobre sus opositores. James Bond es, de hecho, una de las imágenes con las que la sociedad de masas se identifica y que la cultura popular ha sabido explotar con suma eficiencia hasta nuestros días; en este sentido, el espía ficticio por antonomasia es, antes que un héroe, una «actitud occidental» que vende, tanto en el mercado de los libros como en la televisión y el cine. Si hemos efectuado este acercamiento al *thriller* político ha sido justamente para demostrar que una de las ramificaciones del policial *sí* apuesta por un discurso ideológico —lo que no incluye a todo el género, como Gramsci y Eisenstein suponen—, así como para contrastarlo con sus antecesores (la *detection story*, la novela negra) y con otro subgénero, nacido pocos años más tarde, que también retoma la tradición del relato de detectives, pero con estética, intenciones y discurso totalmente distintos: la *nonfiction novel*.

Es fácil apreciar hasta qué punto, en la historia del policial, las variaciones genéricas se van alejando de forma progresiva de lo que hemos llamado policial clásico o temprano. Quizá el último subgénero identificable que retoma algunos elementos de la narrativa policial (sin que se trate de una elaboración paródica, ni de una progresión de los otros subgéneros), y que a su vez propone una forma distinta de abordar los relatos de crímenes desde la creación literaria, es la «novela testimonio». También conocida como *nonfiction novel* (el nombre que utilizó Truman Capote al presentar *A sangre fría*, en 1966), la novela testimonio ha sido

²³ U. ECO, «James Bond: una combinatoria narrativa», en *Análisis estructural del relato*, Premiá, México, 1982, p. 97

descrita como un híbrido entre la novela y la nota periodística, pues su historia, relatada con técnicas novelísticas, está basada en reportajes, entrevistas y crónicas reales²⁴. En un sentido amplio, la *nonfiction novel* «restringe» la imaginación del escritor, pues el pacto genérico impide la intromisión de ésta en el desarrollo de la «historia verdadera», lo cual no significa que sólo deba transcribir la documentación periodística para ofrecerla en forma de libro, ya que es justamente la selección y disposición de esos materiales lo que otorga la tensión dramática y narrativiza la obra. Esta nueva técnica, que con insistencia ha sido atribuida a Truman Capote, ya había sido manejada en la literatura latinoamericana pocos años antes por Rodolfo Walsh (*Operación Masacre*, 1957) y Vicente Leñero (*Los albañiles*, 1964); en cualquier caso, la *nonfiction novel* debe su circulación internacional al libro de Capote, obra cuyo impacto tuvo repercusiones en periodistas y novelistas posteriores (en el *New Journalism* y en la *creative nonfiction*, respectivamente).

Dentro del tema que nos ocupa, este subgénero se apropia de recursos de la narrativa policial en el desarrollo de la trama y en la exposición gradual del crimen: tras un acto sangriento, los múltiples actores (inculpados, policías, investigadores, testigos, familiares y amigos de las víctimas) participan en el relato tratando de explicar y reconstruir el suceso en términos lógicos —es decir, la labor del detective literario en el policial—. No obstante, la intención del autor implícito no es dar coherencia a las distintas perspectivas recabadas, sino formar una sola que las englobe, con lo cual evita el comentario directo de un narrador omnisciente, creando con ello efectos estéticos similares a los que persigue la literatura del *Nouveau Roman* francés: el ideal de la *neutralidad perfecta* y la *ilusión de totalidad*²⁵. El motivo literario del detective, por lo tanto, es desplazado en favor de la narración detallada del crimen y del proceso penal subsecuente (en caso de realizarse); asimismo, se eliminan las interrogantes que los relatos

²⁴ El título de la edición original de *A sangre fría* es más explícito en cuanto a su contenido: *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*, Vintage, NY, 1966.

²⁵ Cfr. el capítulo «Le récit en procès», en Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1990

policiales clásicos se plantean (¿quién?, ¿cómo?, ¿con qué fin?) para abrir paso a una manera distinta de construir una intriga policial. Respecto a este punto Tom Wolfe, escritor estadounidense, al referirse a la novela de Capote, afirma:

El libro [*A sangre fría*] no es del tipo «quién-lo-hizo» (*whodunit*) ni «¿serán atrapados?» (*will-they-be-caught*), ya que las respuestas a ambas interrogantes son conocidas desde el inicio... En vez de eso, el *suspense* de la obra recae sobre todo en una idea de historia detectivesca totalmente nueva: la promesa de detalles sangrientos, y el ocultamiento de los mismos, hasta el final²⁶.

Como Wolfe, creemos que en la novela testimonio la atención del lector es captada gracias a una *dosificación* en la descripción del asesinato, y no a la evolución de la pesquisa, como ocurre en el policial clásico. Tampoco importa presenciar el triunfo del investigador o de la ley, pues éstos podrán sentenciar al culpable, mas el orden social ya no podrá ser reinstalado; es ahí donde radica, en nuestra opinión, la principal diferencia, en el aspecto ético, entre el relato policial y la *nonfiction novel*.

Luego de más de siglo y medio de existencia «oficial», la narrativa de detectives se ha adaptado a las expectativas tanto del lector medio como del lector exigente; de ahí que algunas obras hayan logrado una cierta aceptación —o revaloración— en el ámbito académico contemporáneo. Novelas como *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, *Les Boulevards de ceinture*, de Patrick Modiano, *Trampa para Cenicienta*, de Sébastien Japrisot, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, de Haruki Murakami, o *La Trilogía de Nueva York*, de Paul Auster (obras cuyo prestigio, dentro y fuera de la academia, es incuestionable), proponen una reformulación distinta del género literario que nos ocupa, denominada «policial posmoderno», noción sobre la cual discutiremos dentro del estudio dedicado a la estilización paródica en «Las cuatro estaciones».

²⁶ Tom WOLFE, *Mauve Gloves & Madmen, Clutter & Vine*, Picador, 1990, p. 163-164, consultado en el sitio de internet <http://en.wikipedia.org/wiki/In_Cold_Blood> [última visita: 29/III/2008]. La traducción es nuestra.

Es evidente que en este intento por definir el género policial mediante su evolución histórica hemos omitido obras y autores relevantes que, en menor o mayor grado, han contribuido a aumentar la popularidad de esta narrativa, por no hablar de aquellas obras en que el registro del policial es utilizado para desarrollar otro tipo de discurso y en otro tipo de género literario. Sin embargo, realizar una historia de la ficción de detectives —por breve que sea— implicaría la elaboración de un estudio monográfico, lo cual queda fuera del rango bajo el cual hemos planeado de esta tesis. Así, la intención principal de este primer apartado es ubicar, en el tiempo y en el espacio, la noción de «género policial» dentro del panorama de las letras, en una suerte de revisión preliminar que nos abrirá paso hacia el estudio de los ciclos narrativos escritos en América Latina y que, a su vez, nos permitirá realizar el análisis de la serie «Las cuatro estaciones» en tanto ciclo inserto en una tradición y un contexto específicos.

CAPÍTULO SEGUNDO

HITOS EN LOS CICLOS DE LA NARRATIVA POLICIAL LATINOAMERICANA:

LOS ANTECEDENTES DE «LAS CUATRO ESTACIONES»

ISIDRO PARODI, PERSONAJE FUNDACIONAL DEL DETECTIVE LATINOAMERICANO:
REINTERPRETACIÓN PARÓDICA DE LA *DETECTION STORY*

En 1942 se publicó en Argentina, bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, uno de los primeros ciclos de la narrativa policial de América Latina. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes comparten la autoría de este volumen de relatos, realizan una adaptación y una reelaboración del discurso del género policial clásico, situando a sus personajes en el Buenos Aires de la década de los 40. «Los cuentos y novelas policíacos —comenta Xavier Villaurutia— [...] son ejercicios que no han sido hasta ahora cultivados en la América de habla española ni en España, por indolencia mental. Don Isidro Parodi resulta ser el primer detective sudamericano de calidad literaria»¹. Como se sabe, ambos escritores argentinos incorporaron a su escritura canónica elementos de la novela de detectives, y defendieron el género ante la perspectiva de una masificación o vulgarización tras el arribo de la vertiente negra nacida en los Estados Unidos, siempre que respetara las líneas argumentales y estructurales creadas por Edgar Allan Poe en su serie de relatos *analíticos* (llamados así por Julio Cortázar en su edición y traducción de los *Cuentos completos*²), y cuyo protagonista, Auguste Dupin, suele ser identificado como el primer detective literario.

Para Borges y Bioy Casares, el relato policial legítimo no debe tener una resolución basada en la fuerza física del protagonista ni en la intervención del azar, sino en una concatenación de razonamientos, de operaciones meramente intelectuales llevadas a cabo por el detective; se trata, por lo tanto, de un género que ellos denominan «intelectual», mucho más cercano al fantástico que al

¹ Xavier VILLAUURUTIA, «Seis problemas para don Isidro Parodi, de H. Bustos Domecq», *El Hijo Pródigo*, núm. 5, ago, 1943, reseña recopilada en *Borges y México*, Miguel Capistrán (comp.), Plaza y Janés, México, 1999

² Edgar ALLAN POE, *Cuentos completos*, vol. 1, ed. de Julio Cortázar, Círculo de Lectores, México, 1985

realista, pues, en la realidad, los misterios y crímenes son descubiertos por delaciones o por descuidos del delincuente, jamás por un razonador abstracto y casi inmóvil que llega a la solución del enigma planteado, sin dudar ni equivocarse, por medio de un artificio previsto de antemano por el escritor. Sin embargo, para estos autores argentinos, la invención de Poe no se limita a la de un género específico, sino a la creación de un nuevo tipo de lector que evolucionará a la par de la narrativa policial, «Por eso —dice Borges— podemos pensar mal de Poe, [...] que sus argumentos son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, que ya los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales; no estaban educados como nosotros, no eran una invención de Poe como lo somos nosotros»³.

Si bien Poe inaugura el género, son sus seguidores quienes perfeccionan la técnica. De ahí que, para la escritura de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Borges y Bioy tomen como modelo los cuentos de la saga del padre Brown, publicados entre 1911 y 1935, en Inglaterra. Su autor, Gilbert Keith Chesterton, además de ampliar el espectro temático de esta narrativa (la dimensión ética está apenas sugerida en Sherlock Holmes, mientras que la crítica social es prácticamente inexistente), creó un investigador que poco se asemeja al detective hasta entonces paradigmático: un sacerdote católico de aspecto torpe e inofensivo («This little priest might have provoked pity in anybody»⁴) que «evalúa», antes de dar a conocer cualquier resolución, el grado de maldad del culpable, tras lo cual procede a denunciar o, en su defecto, encubrir el delito, como si se tratara de una penitencia o de una absolución de confesionario. Esta percepción de lo que debe ser la justicia es coherente con el personaje de Chesterton, pues se trata de un cura para quien los actos humanos representan, en pequeña escala, la eterna pugna entre el bien y el mal. En efecto, estamos ante una noción del universo poco afín a las

³ J.L. BORGES, «El cuento policial», conferencia en la Universidad de Belgrano, 16 de junio de 1978, consultada en el sitio <http://www.revistaorigen.com/Menu/Recursos/7c_policial.htm> [última visita: 30/v/2008]

⁴ G.K. CHESTERTON, «The Blue Cross», en *Father Brown Stories*, Penguin, Londres, 1994, p. 5

que Bioy Casares y Borges exponen, de manera individual, en sus relatos canónicos; dado lo anterior, ¿cómo se puede justificar su preferencia y, más aún, su interés por imitar los relatos de Chesterton, y no los de Poe o Wilkie Collins, por ejemplo?

Para explicar esta filiación, es necesario distinguir entre los dos elementos que inciden en este caso específico de *recepción productiva*⁵:

- 1) la adaptación (o imitación) de la estructura policial típica de Chesterton, que Borges resume de la siguiente manera: «[el relato] presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo»⁶.
- 2) la apropiación de uno o varios referentes (el padre Brown, el personaje alterno que atestigua las hazañas del detective, las falsas explicaciones sobrenaturales que van surgiendo durante la pesquisa), necesarios para elaborar una parodia del género.

Como se vio anteriormente, Borges argumenta que en el relato policial debe predominar el ejercicio intelectual, no sólo en la trama (el delincuente contra el criminal, el criminal contra el sistema), sino también pasar al plano del receptor (la diégesis propone un enigma al que el lector implícito intentará dar solución). Dicho ejercicio de razonamiento, distribuido entre los participantes citados, es el único medio para revelar y explicar el misterio, pues la convención del género no admite respuestas que no sean verificables *dentro* del texto mismo, y mucho menos explicaciones metafísicas o sobrenaturales. Sin embargo, y he aquí uno de los puntos de contacto más evidentes entre ambos ciclos, los relatos que tienen como protagonista al padre Brown son presentados en principio como dilemas

⁵ Retomamos aquí la exposición de los postulados de H.R. Jauss emprendida por Maria MOOG-GRÜNEWALD: «La *recepción reproductiva* [se lleva a cabo] mediante la crítica, el comentario, el ensayo, cartas o apuntes de diario y otros documentos más que se esfuerzan en la transmisión de una obra literaria [...]. La *recepción productiva* por literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte». («Investigación de las influencias y la recepción», en *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Manfred Schmelting (comp.), Alfa, Caracas, 1984, p. 82)

⁶ «Chesterton, narrador policial», en *Ficcionario*, ed. de Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, FCE, México, 1985, p. 119

irresolubles, incluso de orden divino, situación que se agudiza por las reiteradas alusiones del sacerdote a pasajes bíblicos y a las supuestas «fuerzas oscuras», y que el autor formula en varios de sus títulos: «The Hammer of God», «The Fairy Tale of Father Brown», «The Ghost of Gideon Wise», «The Paradise of Thieves». «Todos sus cuentos policiales —comenta Borges— son también cuentos fantásticos; ahora, lo fantástico en su literatura siempre está sugerido. Al cabo de un tiempo el lector olvida el argumento policial y lee los cuentos de Chesterton como cuentos fantásticos»⁷.

En este sentido, el esquema seguido por los autores de *Seis problemas* es idéntico: tras conocer las condiciones que rodean el misterio, aparecen hipótesis intermedias de tipo fantástico o sobrenatural, refutadas gracias a la inteligencia del detective que, finalmente, ofrece una resolución racional y cotidiana. Gracias a esta combinación de elementos fantásticos y policiales, tanto en la saga del padre Brown como en los enigmas resueltos por Isidro Parodi, se desliza por debajo del discurso una corriente que siempre alude a una dimensión espiritual y mística.

Para comprobar esta hipótesis de la estructura compartida por ambos conjuntos, tomaremos como ejemplo la pareja de relatos «The Invisible Man»⁸, de Chesterton, y «La prolongada búsqueda de Tai An»⁹, de Bustos Domecq, los cuales, además de la utilización de recursos estructurales semejantes, también se insertan en la tradición del «objeto escondido», motivo que aparece en el cuento «La carta robada», de E.A. Poe.

En «The Invisible Man», cuento incluido en el primer libro de aventuras del padre Brown (*The Innocence of Father Brown*, 1911), Chesterton recurre a un falso narrador omnisciente que relata, de manera lineal, un enigma que tiene su origen dos años atrás. Dos hombres poco agraciados cortejan a la joven que atiende el único bar de la población; para no evidenciar su aversión a ambos (uno

⁷ Roberto ALIFANO, *Conversaciones con Borges*, Debate, Madrid, 1986, p. 19

⁸ En G.K. CHESTERTON, *op. cit.*, p. 74-94

⁹ J.L. BORGES y Adolfo BIOY CASARES, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Alianza, Madrid, 1998, p. 156-183

es casi enano; el otro tiene estrabismo), ella argumenta que sólo se casaría con alguien que haya logrado su fortuna por sí mismo. Luego de un par de años, la joven, que ha cambiado de residencia, recibe una carta del primero, pidiéndola en matrimonio: durante el tiempo de separación, se ha convertido en un empresario exitoso luego de inventar y vender todo un sistema de servidumbre doméstica mecanizada. Al mismo tiempo en que recibe el mensaje, la joven escucha la risa y la voz de su segundo pretendiente, sin que ella vea a nadie. El hecho se repite, con muy pocas variantes, cuando le es enviada una segunda carta del mismo remitente. A su vez, el inventor de muñecos autómatas recibe amenazas escritas en su mansión, sin que ningún guardia haya podido detectar quién y cuándo las entrega. En la última escena en que el narrador nos presenta vivo al empresario, éste se queda solo en su despacho, rodeado de sus sirvientes mecánicos. El padre Brown, advertido de la última amenaza de muerte en contra del dueño de este negocio, se dirige a la mansión; antes de entrar, varias personas le confirman que nadie, en los minutos más recientes, la ha visitado. No obstante, en el despacho hay sangre, pero no hay cadáver. Es aquí donde las hipótesis intermedias del relato tienden a la explicación sobrenatural, efecto que crea en el lector la sensación de estar frente a un escrito del género fantástico (y de donde surge el título del cuento): o bien el asesino es invisible y, además, tiene la capacidad de desaparecer a sus víctimas, o entonces las máquinas han devorado a su creador. Ambos argumentos son expuestos con detalle por los guardias y por Flambeau, el detective aficionado que acompaña al sacerdote, pues, en efecto, no parece haber otra posibilidad. La solución, que analizaremos más adelante, es completamente verificable e incluso, si se conoce de antemano el motivo de la «carta robada», hasta previsible.

En «La prolongada búsqueda de Tai An», sexto relato de la saga de Isidro Parodi, se presenta una trama de estructura mucho más compleja que la anterior, pero puede resumirse en la anécdota del ladrón perseguido y su perseguidor. La historia, cuyo desenlace sucede en Buenos Aires, se origina en China, tras el robo de la joya principal de un santuario religioso. Rastreador y prófugo conviven

varios años en una misma casa de la capital argentina; sin embargo, por más que el primero intenta recuperar el objeto sacro, no logra dar con su escondite —no puede matar ni denunciar al ladrón, pues ello equivaldría a perder la joya—. En ese mismo espacio actúan otros personajes secundarios, uno de los cuales conoce la historia de la joya china, y es él quien la refiere a Isidro Parodi, detective confinado a una celda de la prisión bonaerense. Tai An, el supuesto perseguidor, ha sido asesinado por quien hasta entonces parecía ser el delincuente; por lo tanto, el testigo que pide consejo al investigador supone que la pieza perdida ya no podrá ser recobrada, a no ser que Parodi tenga otra resolución. Como en el cuento de Chesterton, en «La prolongada búsqueda» los elementos que sugieren una explicación fuera de las leyes de la naturaleza preceden a la racionalización final del detective, pues, para dar con el criminal, el mago oriental que tiene como tarea encontrarlo «buscó una conjunción favorable de los planetas, ejecutó las operaciones debidas y aplicó el oído a la tierra. Nítidamente oyó los pasos de todos los hombres del mundo y reconoció en el acto los del ladrón»¹⁰. Este pasaje, mucho más cercano a la parodia que a la recreación de una escena mística oriental, puede ser leído como un antecedente de una probable desaparición o invisibilidad del objeto sagrado, una vez que la magia es, hasta ese momento, admitida en el discurso del relato. Sin embargo, en la respuesta al enigma, esta lectura es anulada por la explicación lógica que ofrece Parodi. En los desenlaces de ambos textos, como se verá a continuación, los protagonistas aluden al recurso del automatismo de repetición (nombre dado por Lacan al motivo de la «carta robada») para aclarar los enigmas respectivos.

En el «Seminario sobre “La carta robada”», Jacques Lacan analiza el cuento de Poe a partir de la idea del *desplazamiento de miradas*. Según esta noción, la técnica del autor consiste en dotar a sus personajes principales de miradas cuya gradación ascendente les permite observar desde un nivel superior las acciones del otro:

¹⁰ *Ibid.*, p. 159

El primero [el rey, la policía] es de una mirada que no ve nada [...]. El segundo [la reina que «oculta» la carta; después el ministro, que la toma], de una mirada que ve que la primera mirada no ve nada y se engaña creyendo ver cubierto por ello lo que esconde [...]. El tercero ve que esas dos miradas dejan lo que ha de esconderse a descubierto para quien quiera apoderarse de ello [el ministro, y finalmente Dupin]¹¹.

Para Lacan, la unidad de esta repetición intersubjetiva funciona, y es verosímil, porque dicha carta, al ser tan codiciada, *debería* estar bien escondida, por ello los agentes de la policía revisan exhaustivamente el departamento del ministro, pero no la encuentran. La anécdota, como se sabe, finaliza cuando Dupin halla el documento en el lugar más perceptible de ese departamento, tras inferir que su contrincante ha utilizado el método del automatismo de repetición para «hacer invisible» la carta. Si consideramos que el cuento de Poe «configura» un motivo literario¹² y, por ello, representa el hipotexto de los relatos de Chesterton y de Bustos Domecq, notaremos que en los tres relatos dicho motivo, a pesar de ejecutar una función similar (resolutiva), ha tenido una evolución y permite una lectura distinta.

En el cuento de Chesterton, el padre Brown descubre que la supuesta invisibilidad del asesino se debe a que la observación automatizada «esconde» objetos, documentos o personas. Interroga a los guardias que cuidan la mansión del inventor: «nadie» ha entrado, y sin embargo se ha cometido un crimen. El cadáver no está en el despacho, pero hay pisadas que confirman la entrada y salida de alguien. Se trata, como afirma el padre Brown, de «un hombre mentalmente invisible», alguien que no despierta sospechas pues su rutina lo lleva a ese lugar:

¹¹ Jacques LACAN, «El seminario de “La carta robada”», en *Escritos I*, Siglo XXI Editores, 1975, p. 9

¹² Para el empleo del concepto de «motivo», utilizamos aquí la síntesis de los postulados de Ernst-Robert Curtius, llevada a cabo por Claudio GUILLÉN: «*Motif* es para él [Curtius] lo que objetivamente hace posible el argumento, lo que invita a su composición: la intriga, fábula o *mythos* de Aristóteles [...]. Los motivos se dan, se hallan o se inventan; sin ellos es difícil acceder al drama o a la novela» (*Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 275). Es decir, un microrrelato o «programa» semántico con relativa autonomía que, en el caso específico de la «carta robada», sirve al autor para explicar (*motivo resolutivo*) la supuesta invisibilidad de un documento, objeto o persona.

Suppose [dice el sacerdote] one lady says to another in a country house, «Is anybody staying with you?» the lady doesn't answer «Yes, the butler, the three footmen, the parlour-maid, and so on», though the parlour-maid may be in the room, or the butler behind her chair. She says: «There is *nobody* staying with us», meaning nobody of the sort you mean. [...] You never get a question answered literally, even when you get it answered truly¹³.

Al revisar la narración retrospectivamente, nos daremos cuenta de que las extrañas circunstancias en que se presentan la voz y las amenazas del adversario del inventor tienen un punto de contacto: el correo, o la entrega del mismo. El personaje que puede pasar completamente inadvertido (hacerse «mentalmente invisible») es el cartero, o alguien disfrazado de tal. Por lo tanto el autor, al dotar a su investigador del mismo sistema de observación descrito por Lacan, inserta su relato en la misma línea de «La carta robada», ya que, si bien las conjeturas intermedias se plantearon como puramente fantásticas, la solución final al enigma se sostiene sobre el mecanismo del automatismo por repetición referido. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el relato de Poe, en que el descubrimiento del documento perdido representa la devolución del honor en peligro de la reina y una venganza personal de Dupin contra el ministro (que no se especifica), en «The Invisible Man» el mismo motivo contiene una crítica social, ya que la «invisibilidad» de algunas personas es favorecida por su posición económica o por el oficio que desempeñan, y adquiere una dimensión moral al final del cuento, pues la destreza mental de quien ha cometido el crimen sugiere al padre Brown que se trata de un individuo con posibles razones que expliquen sus actos. Coherente con su papel de guía espiritual, Brown, en lugar de entregarlo a la policía, prefiere mantener una charla con el cartero invisible; así, al final del cuento, «Father Brown walked those snow-covered hills under the stars for many hours with a murderer, and what they said to each other will never be known»¹⁴.

¹³ «The Invisible Man», en *op. cit.*, p. 92

¹⁴ *Ibid.*, p. 94

En «La prolongada búsqueda de Tai An», el hecho de que el perseguidor sepa quién es el ladrón, pero no dónde ha ocultado la joya, hace que la acción se extienda por varios años. Los dos enemigos viven en la misma casa, propiedad de Tai An, en una situación casi fraternal (recordemos que ambos son de origen chino) hasta que, luego de un incendio premeditado, el dueño decide mudarse. Tai An, de quien se nos ha dicho que es el mago encomendado a encontrar la reliquia, regresa al terreno de su antigua casa. Su rival, Fang She, que hasta ese momento de la narración había sido considerado el ladrón, lo espera escondido, primero para descubrir en qué lugar esconde la joya y, posteriormente, matarlo. Sin embargo, Isidro Parodi aclara que la trampa del relato consiste en haber considerado a Tai An como el rastreador (como todo el relato y el título lo sugieren), y no como el verdadero prófugo. Igual que en los cuentos de Chesterton y de Poe, el «objeto escondido» tiene que estar, forzosamente, en un lugar tan accesible que pueda pasar desapercibido. De tal forma, Parodi ofrece así la aclaración del enigma al ser visitado por Fang She:

Usted enfrentaba un problema difícil: el talismán podía estar escondido en cualquier lugar. A primera vista, un lugar parecía libre de toda sospecha: la casa. Había tres razones para descartarla: ahí lo habían instalado a usted; ahí lo dejaron viviendo solo después del incendio; la había incendiado el mismo Tai An [...]. Yo, en su caso, hubiera desconfiado de tanta prueba demostrando un hecho que no precisaba demostración¹⁵.

Luego de recuperar la joya, escondida bajo un árbol del terreno de la casa, Fang She utiliza el mismo recurso para repatriar y poner a salvo el objeto de su búsqueda: lo introduce en la boca del cadáver, que ha sido enviado en barco hacia China, para que, al incinerarlo dentro del santuario, regrese a su lugar de origen.

Si, como hemos visto, el motivo de la «carta robada» funciona en Poe como el elemento necesario para salvar el honor de una persona y para realizar una

¹⁵ J.L. BORGES y A. BIOY CASARES, *op. cit.*, p. 181

venganza, mientras que en el cuento de Chesterton funciona como un microrrelato que acciona la apreciación moral del sacerdote protagonista, en «La prolongada búsqueda» la resonancia de este motivo literario toma un cauce paródico, pues no sólo sirve para demostrar la *inteligencia* del detective, sino, sobre todo, para poner en evidencia la falta de astucia de cada uno de los partícipes del relato.

En este sentido, *Seis problemas para don Isidro Parodi* es, como se anotó más arriba, una reelaboración paródica del discurso de la narrativa policial de principios del siglo XX. Si bien los relatos policiales que funcionan como hipotexto (las aventuras del padre Brown) y los del ciclo de Isidro Parodi comparten prácticamente la misma estructura, el registro paródico de este último reside en sus personajes y en la escritura (en el texto y en el paratexto). Desde el título original del libro es perceptible el juego paródico que Borges y Bioy proponen: «*Seis problemas para don Isidro Parodi*, por H. Bustos Domecq» anuncia, tanto por el nombre del supuesto protagonista como por el del autor, una serie de relatos atípicos dentro de la narrativa policial clásica, y se confirma con el texto de las dos primeras páginas, una semblanza biográfica del autor, redactada en un tono tan apócrifo como cursi por la educadora Adelma Badoglio:

El doctor Honorio Bustos Domecq [...] después de interesantes estudios primarios, se trasladó con toda su familia a la Chicago argentina. [...] Sus cuentos policiales descubren una nueva veta del profundo polígrafo: en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi, etc. *Los cuentos de Pujato*, como cariñosamente los llama el autor, no son la filigrana de un bizantino encerrado en su torre de marfil; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad¹⁶.

Tras la presentación de Bustos Domecq a través de este «retrato», el volumen incluye una *Palabra liminar*, prólogo escrito por otro amigo del escritor, Gervasio Montenegro, también personaje de estos cuentos, y cuya retórica

¹⁶ *Ibid.*, p. 7

exagerada se vuelve *kitsch* por las hipérbolas innecesarias y los barbarismos, así como por la extensión de lo que sólo debería ser una nota introductoria a los relatos: «Antes de abordar el fecundo análisis de las grandes directivas de este *recueil*, pido la venia del lector para congratularme de que por fin, en el abigarrado Musée Grevin de las bellas letras... criminológicas, haga su aparición un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos»¹⁷. Una vez leídos la semblanza y el prólogo, a todas luces apócrifos, el receptor puede identificar el registro en el que las narraciones serán desarrolladas y, con ello, descodificar el mensaje paródico: «The reader is said to *comprehend* the literal (non-allusive or non-parodic) significance of [...] the allusion-marker; she/he then *recognizes* it as an echo of a past source, *realizes* that “construal” is required, so then *remembers* aspects of the source’s texts “intention” which can be connected to the alluding»¹⁸; es decir que, a pesar de no haber leído relatos en los que Holmes, el padre Brown o Hercule Poirot sean protagonistas, es muy probable que conozca el referente del detective literario (*the echo of a past source*, como lo denomina Linda Hutcheon) transformado, en este caso, en un peluquero condenado a prisión, que va obteniendo popularidad de infalible a lo largo de los seis cuentos. Dicho código, necesario para que el receptor asuma el texto como parodia de otros, se refuerza con la participación de personajes de la sociedad bonaerense de mitad del siglo XX (los inmigrantes italianos, la clase alta terrateniente, los «compadritos», el gremio literario marcadamente esnob).

Lo paródico, entonces, se combina con la estética del «mal gusto» que recorre los paratextos, y que se extiende a cada uno de los relatos que conforman la serie, en una suerte de *autoparodia*¹⁹. Ahora bien, la parodia no radica en este «mal gusto» al que aludimos, pues ello equivaldría a afirmar que *Seis problemas*

¹⁷ *Ibid.*, p. 10

¹⁸ Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody: The Teachings of Twenty-Century Art Forms*, University of Illinois Press, 2000, p. 95

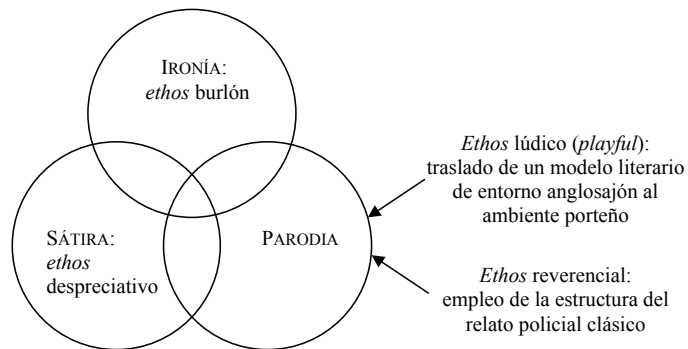
¹⁹ A propósito de los relatos de Bustos Domecq, Borges comenta a Roberto Alifano: «Esos cuentos no me gustan nada por el estilo barroco en el que están escritos [...]. Con Bioy nos poníamos a escribir y luego nos convertíamos en ese personaje, [el cual] se apodera de la acción y la echa a perder llenándola de situaciones exageradas», en R. ALIFANO, *op. cit.*, p. 20.

es una repetición modificada, sólo en la dimensión lingüística, de los cuentos del padre Brown; por el contrario, consideramos que la distancia crítica propuesta por Bioy y Borges se basa en una mirada que resalta el aspecto lúdico (con relación al género policial) y en el aspecto reverencial (con relación a Chesterton) de la parodia realizada. En su libro de cuentos sobre Isidro Parodi, los autores, aunque llevan a cabo una parodia cuyo ethos es claramente reverencial y lúdico, no subvierten la obra referencial, ya que, como hemos visto, retoman la misma estructura de los relatos de Chesterton y, por lo tanto, no cuestionan la tradición de la literatura policial clásica: se insertan en ella, pero desde una perspectiva paródica.

En *Seis problemas para don Isidro Parodi*, la innovación y la problematización dentro del género residen en la elaboración de una parodia que no ridiculiza el hipotexto, sino que, por primera vez, *transcontextualiza* las historias de detectives de las sociedades industrialmente desarrolladas —donde, casi por regla general, éstas ocurren— al ámbito latinoamericano, «although respectfully marked parody would be closer to homage than to attack, that critical distancing and marking of difference still exists»²⁰, de tal forma que el distanciamiento crítico tiene como objeto subrayar las diferencias entre una sociedad y otra, trasladando un modelo literario que, aún en la década de 1940, era considerado propio del capitalismo, a una ciudad pretendidamente cosmopolita, con sus actores, sus costumbres y sus prejuicios (y he aquí la parodia *playful*, que se mezcla y se confunde con la *disdainful laugh* señalada por Linda Hutcheon). Para Hutcheon, la parodia se diferencia de la ironía y de la sátira —las dos modalidades textuales más cercanas— a partir de su *ethos*, es decir, según el efecto buscado en el lector. Si bien existen elementos que las distinguen de manera individual, Hutcheon sostiene que su nivel de cercanía admite conjunciones que derivan en modalidades «superpuestas», como la parodia satírica o la sátira paródica, de lo cual se infiere que, salvo casos muy concretos, las modalidades

²⁰ HUTCHEON, *op.cit.*, p. 60

señaladas difícilmente pueden ser detectadas en estado aislado o puro. Asumiendo estos postulados teóricos, observamos cómo en el ciclo protagonizado por Isidro Parodi «conviven» la ironía, la sátira y la parodia, según la articulación de los círculos del diagrama de Venn propuesto por Hutcheon, que aquí simplificamos:



Es así como, en gran medida, este primer ciclo narrativo del género policial latinoamericano anuncia que la parodia, en lo sucesivo, tendrá un lugar privilegiado en los relatos de dicha índole escritos en este marco geográfico²¹, y cuyos referentes serán tomados, durante esas primeras décadas (1940-1950), de Agatha Christie, Ellery Queen y Dorothy Sayers, en el caso de la *detection story*, y de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, en cuanto a la novela negra (o *thriller* estadounidense).

²¹ Salvo en aquellas obras en que un autor, con o sin intención, elabore imitaciones o pastiches de los escritores del género que nos ocupa, p. ej.: *Diferentes razones tiene la muerte* (1953) de María Elvira Bermúdez, y *Aventuras de Péter Pérez* (1952), de Pepe Martínez de la Vega.

EL TRASLADO DE LA LITERATURA POLICIAL AL CONTEXTO MEXICANO:
LA «SERIE BELASCOARÁN SHAYNE», DE PACO IGNACIO TAIBO II

Si bien la recepción pasiva de los relatos de detectives en México se remonta a los primeros años del siglo XX, época en que circulaban ya algunas traducciones de Wilkie Collins y de Conan Doyle al español, hubo que esperar varias décadas para que las esporádicas publicaciones de este tipo de narrativa consolidaran un género digno de la atención de los escritores y de la crítica. Al igual que en el resto de América Latina, los primeros intentos por trasladar al contexto mexicano personajes literarios al estilo Sherlock Holmes o Father Brown resultaron poco atractivos (desde el punto de vista estético), vacilantes y, en ocasiones, francamente lamentables. Fue en la década de 1940, apenas un par de lustros después de que autores como Dorothy Sayers, Agatha Christie, Ellery Queen y John Dickson Carr iniciaran la llamada «Edad de oro» de la novela policial, cuando este género logró una cierta aceptación entre lectores y escritores de literatura «seria». No bastó, sin embargo, la publicación de *Ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli, sin duda una de las creaciones más emblemáticas y mejor logradas dentro del policial mexicano (y hasta varios años después valorada), para que surgiera una crítica especializada en el estudio de la narrativa en cuestión. Pero si en el ámbito académico la literatura policial no suscitaba demasiado interés, la fundación de la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, cuyo primer número apareció en noviembre de 1946, confirmó que el gusto de los lectores no seguía el mismo impulso. En ella se difundieron, de la fecha señalada a enero de 1957, las traducciones de lo mejor de la narrativa anglófona de entonces, así como el trabajo de escritores mexicanos, entre los que destacaban Rafael Bernal, Pepe Martínez de la Vega, María Elvira Bermúdez, Rodolfo Usigli y Rafael Solana. El editor y fundador de esta revista —la versión mexicana de la *Ellery Queen's Mystery Magazine*—, Antonio Helú, es considerado uno de los

pioneros en la creación y divulgación del género policial en México: la novelista Ma. Elvira Bermúdez le atribuye «el primer libro policiaco de autor mexicano: *La obligación de asesinar* (1946)»²², afirmación discutible si se tiene en cuenta la mencionada novela de Usigli. De cualquier forma, se suele identificar a Helú como el primer escritor mexicano que creó una serie de noveletas y cuentos de detección cuyo protagonista, Máximo Roldán —anagrama de ladrón—, es una variante mexicana del célebre personaje francés Arsène Lupin²³, de Maurice Leblanc. Ambos personajes, que actúan desde la marginalidad, aventajan, en método e inteligencia, a un sistema de justicia lento por definición, gracias a lo cual, tras descifrar enigmas que la policía no puede resolver (estafas o asesinatos, casi invariablemente), se las arreglan para adueñarse del botín, invirtiendo los roles de la pesquisa a partir de una focalización narrativa opuesta a la del relato policial convencional, pues el proceso de detección, así como la simpatía lector-protagonista, recaen en el perseguido antes que en las fuerzas del orden.

A pesar del creciente interés en los cuentos y novelas policíacos por parte de los lectores, durante la década de los cincuenta la producción mexicana del género careció de originalidad y fueron muy pocas las obras que, además de plantear un «problema» medianamente atrayente, dieron al lenguaje un tratamiento literario y propusieron una elaboración estructural más trabajada. Si en la actualidad se conservan y reeditan textos como *Diferentes razones tiene la muerte*, de Ma. Elvira Bermúdez, *Camino a la nada*, de Alberto Ramírez de Aguilar, o *Péter Pérez, detective de Peralvillo y anexas*, de Pepe Martínez de la Vega, se debe más a su valor documental que a motivos estéticos o comerciales, sobre todo si se tiene en cuenta que, en el primer caso, este tipo de obras ofrecieron una aportación no muy significativa para el progreso de la narrativa policial escrita en México y, en

²² María Elvira BERMÚDEZ, prólogo de *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, UNAM/Premiá, México, 1989, p. 10

²³ *Arsène Lupin, gentlement cambrioleur*, publicada en 1907, es la primera novela de esta saga que retoma el tema literario del bandido-justiciero de las novelas de folletín.

el segundo, resultan poco atractivas para el gusto del lector contemporáneo de novelas policiales.

Así como *Ensayo de un crimen* abrió un espacio hasta entonces inexplorado en las letras mexicanas, la novela más popular de Rafael Bernal (y quizá la más estudiada en la historia de la literatura de detección escrita en México), *El complot mongol*, fue el resultado de un «proceso de maduración» propiciado y respaldado por varios medios, entre los que destacan la editorial Albatros, la antología preparada por Bermúdez, *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* (Libro-Mex, 1955), la revista *Aventura y Misterio* de la editorial Novaro y la ya referida *Selecciones Policiacas*. Antes de *El complot mongol*, Bernal publicó una serie de cuentos que se apegan, de manera poco novedosa pero bien construida, a la vertiente clásica del policial —la *murder party* anglosajona—, en los que aparece el detective aficionado Teódulo Batanes que, en opinión de Vicente Francisco Torres, está inspirado en el padre Brown, de G.K. Chesterton²⁴.

Rafael Bernal se aparta por completo de la narración de enigma en *El complot mongol*, pues deja a un lado la construcción de personajes que resuelven crímenes gracias a la observación y al raciocinio, y crea uno de los protagonistas paradigmáticos de la narrativa policial latinoamericana, el matón a sueldo Filiberto García.

Con la publicación, en 1969, de *El complot mongol*, aparece en la literatura mexicana un personaje marginado de una sociedad que cree con fervor en el mito capitalista del progreso, esa sociedad cuya esperanza en el «milagro mexicano», surgida a mediados de siglo, aún no ha sido echada abajo —aunque, tras la matanza de Tlatelolco, dicha ilusión comienza a fisurarse—. Tal es el contexto de este sicario-detective creado por Bernal, antecedente directo de Héctor Belascoarán Shayne, personaje central del ciclo narrativo de Paco Ignacio Taibo II.

²⁴ Cfr. el capítulo «Dos obras maestras», en *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, CONACULTA, Sello Bermejo, México, 2003. En mi opinión, don Teódulo Batanes se asemeja al sacerdote-detective de Chesterton sólo en lo que concierne al modelo de deducción que utiliza, ya que, en términos de impartición de justicia, el primero sustenta sus argumentos en la ética, mientras que el padre Brown, como se señaló al inicio de este capítulo, apela a la moral cristiana.

Por ello, para entender las circunstancias que permitieron el arribo de la serie «Belascoarán Shayne», es necesario revisar brevemente las características principales de esta novela, en particular la construcción del detective y su perspectiva de la realidad mexicana.

A grandes rasgos, *El complot mongol* presenta un tratamiento de la historia similar al de la novela negra norteamericana, cultivada por Hammett y Chandler, entre muchos otros. Bernal, al igual que estos autores, transgredió el formato convencional del género —justo lo que Borges y Bioy criticaron años antes— al dotarlo de una perspectiva mucho más realista y cruda (lo que dio origen a la construcción *hard-boiled*, literalmente «difícil de cocer»), escrita con un lenguaje rudo que, a pesar de ser bastante coloquial e incluso vulgar y misógino, no demerita en nada la obra. La anécdota relata el último y más importante trabajo de Filiberto García, quien debe descubrir y desmembrar una presunta conspiración preparada en el barrio chino de la ciudad de México. En compañía de dos agentes extranjeros, uno del FBI y otro de la KGB, García realiza un «encargo» de índole privada, durante el que va descubriendo, casi por error, la verdadera confabulación: no es verdad que los maoístas quieren matar al presidente de Estados Unidos mientras visita México, ni que se planea un asalto a Cuba por parte de China para arrebatar el control que la URSS tiene sobre la isla, sino que las fuerzas armadas mexicanas planean asesinar a su propio presidente. Para desentrañar el complot, García debe matar a otros sicarios hasta llegar a los altos mandos del ejército, mismos que lo contrataron, levantaron cortinas de humo y le dieron pistas falsas. La novela de Bernal cierra con la decisión del personaje de abandonar su profesión, pues si bien evitó un asesinato y un golpe de Estado, su soledad y pesimismo son todavía mayores que al principio. Por otro lado, *El complot mongol* se sirve de algunos elementos de la novela de espionaje (sin llegar a serlo) al utilizar un mecanismo en que los rumores y el intercambio de información clasificada detonan la acción de los personajes; este modelo de narrativa centra su temática en conspiraciones de dimensión internacional, en las

que agentes de inteligencia bien preparados (y no simples matones) representan, en pequeña escala, el enfrentamiento de los bloques capitalista y comunista durante la guerra fría.

La construcción del personaje principal de *El complot* es bastante más compleja que la de todos los protagonistas del género aparecidos con anterioridad en México. Filiberto García, sexagenario que pasó su adolescencia entre la «bola» de la Revolución Mexicana, es un individuo que no encaja en la nueva sociedad surgida de esos años de inestabilidad política y social; su única actividad productiva que puede ser explotable por el sistema es el «trabajo sucio», es decir, la eliminación de individuos incómodos para el gobierno. Sin embargo, a través de la narración, Filiberto García pone en duda las intenciones y el estado de derecho del régimen totalitario al que sirve, llegando a tomar conciencia de que sólo es un instrumento de represión necesario pero desechable:

¡Pinches leyes! Y ahora todo se hace con la ley. De mucho licenciado para acá y licenciado para allá. Y yo ya no cuento. Quítese viejo pendejo. ¿En qué universidad estudió? ¿A qué promoción pertenece? No, para esto se necesita tener título. Antes se necesitaban huevos y ora se necesita título. [...] Nosotros estamos edificando México y los viejos para el hoyo. Usted para esto no sirve. Usted sólo sirve para hacer muertos, muertos pinches, de segunda. Y mientras, México progresa. [...] Que lo guarden por ahí, donde no se vea, hasta que lo volvamos a necesitar²⁵.

El recurso más utilizado por Bernal para lograr la compenetración del lector con Filiberto García (además de la evidente focalización centrada en el protagonista) es la aparición recurrente de analepsis, *flash-backs* que, sin ser metanarraciones detalladas de «misiones» anteriores, permiten llenar los vacíos sobre el pasado del personaje, proporcionándole una profundidad de la que regularmente solían carecer los primeros detectives literarios: «Entre más muertos se hacen, menos le andan saliendo a uno en la noche. [...] La viuda del finado

²⁵ Rafael BERNAL, *El complot mongol*, Joaquín Mortiz-Booket, México, 2003, p. 11

Casimiro se me quedó pegada mucho tiempo. Lo mismo que el finado. Hay muertos que se hacen pegajosos como la melcocha»²⁶.

Siguiendo el paradigma de la novela negra, además de la atmósfera violenta en que sitúa *El complot*, Bernal incluye pasajes de un erotismo velado que, a diferencia de las secuencias casi explícitas que encontramos en algunas novelas de este tipo, no son gratuitos. A la par del desarrollo de la investigación, surge la relación afectiva de García con Marta Fong, personaje que, en vez de encarnar el elemento sexual inherente al relato de detectives privados, propicia la reflexión en el protagonista acerca de su labor, reflexión que se transforma en el dilema ético entre el bien y el mal, y que el texto expone por medio de monólogos interiores intercalados con las secuencias de acción. Así, la diégesis principal (la preparación de un magnicidio y su frustración) va acompañada de la progresión dramática de Filiberto García.

Hasta aquí se ha dado un esbozo de la historia de la narrativa policial mexicana, y nos hemos detenido en la descripción de *El complot mongol* antes de abordar el ciclo narrativo protagonizado por Héctor Belascoarán Shayne, «detective independiente» del escritor hispano-mexicano Paco Ignacio Taibo II (Gijón, 1949) quien, gracias a la promoción del género negro y a los encuentros de escritores y lectores que organiza (el más popular es, sin duda, la «Semana Negra de Gijón»), es un punto de referencia, ya sea de aceptación o de rechazo.

La novela en que aparece por primera vez Belascoarán Shayne fue publicada en 1976. *Días de combate* es la presentación de un detective principiante que ha dejado su trabajo como ingeniero y que acaba de ser abandonado por su primera esposa. La serie, originalmente planeada para constar de tres volúmenes (en *No habrá final feliz*, el último de esa trilogía, el protagonista muere), se ha extendido, hasta la fecha, a diez novelas²⁷. Es necesario recordar que, a pesar del

²⁶ *Ibid.*, p. 57

²⁷ En orden de aparición, *Días de combate*, *Cosa fácil*, *No habrá final feliz*, *Algunas nubes*, *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, *Amorosos fantasmas*, *Sueños de frontera*, *Desvanecidos difuntos*, *Adiós, Madrid* y *Muertos incómodos*, esta última escrita a cuatro manos con el subcomandante Marcos.

éxito editorial —o, con mayor probabilidad, a causa de éste—, la serie de Taibo II no ha sido uno de los objetos de estudio más popular entre la crítica académica, en particular de la mexicana. Al autor se le puede atribuir una carencia de recursos estilísticos en la confección de sus novelas, incluso una preponderancia del compromiso social sobre la calidad literaria (desde el punto de vista canónico) y hasta la repetición de los mismos tópicos en la mayor parte de sus tramas; lo cierto es que, con todo y los defectos que la prosa de Taibo II pueda presentar, este autor ha logrado concebir uno de los ciclos narrativos del género negro más leído, reeditado y premiado en la historia de las letras hispanoamericanas, cuya aceptación se vio consolidada tras la «resurrección» de Belascoarán Shayne cuatro años después de la publicación de *No habrá final feliz*, un regreso literario semejante al de Sherlock Holmes cuando, en 1893, la presión de lectores y editores obligó a Conan Doyle a resucitar a su *consulting detective*, luego de haber narrado su muerte y la de su rival, el profesor Moriarty, en el cuento «The Final Problem». Por su parte, en la «Nota del autor» incluida en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, Taibo II justifica la elaboración de nuevas novelas con el mismo protagonista:

Este regreso en particular se gestó hace un par de años en la ciudad de Zacatecas, cuando el público de una conferencia exigió que Belascoarán volviera a la vida por votación casi unánime. [...] Parecía que el personaje no se encontraba terminado a gusto de sus lectores, y el autor pensaba que aún le quedaban algunas historias por contar de la saga belascoaranesca²⁸.

Sin embargo, el «retorno» de Belascoarán Shayne, evocado en las líneas anteriores con cierto sentimentalismo, sólo satisfizo a sus lectores más incondicionales, ya que, en sus nuevas apariciones, las debilidades estructurales y el descuido de la prosa fueron todavía más evidentes: si en las primeras tres entregas el albur, la limitación del vocabulario y los giros coloquiales daban a los

²⁸ Citado por Ilán STAVANS, *Antihéroes, México y su novela policial*, Joaquín Mortiz, México, 1993, p. 142-143

relatos no sólo la dimensión realista exigida por el género negro clásico, sino también lograban incorporar a la literatura policial espacios y costumbres propios del Distrito Federal, el resto de las novelas —con excepción, quizá, de *Algunas nubes*— adolece de una creciente falta de cohesión narrativa y de progresión dramática del protagonista. Las dos primeras novelas del ciclo, como afirma Vicente Francisco Torres, «fueron de aprendizaje, pues en ellas Taibo II eligió sus escenarios, apostó por el tratamiento de problemas sociales sobre los enigmas y se hizo dueño de una expresión ágil»²⁹, mientras que en la tercera, que anuncia ya en su título la desaparición del detective y muy probablemente la mejor lograda de toda la colección, el autor plantea la reconstrucción de un episodio real de los años setenta (el «Halconazo»), desarrolla paso a paso la resolución del enigma e inserta una historia amorosa, tres líneas narrativas que se intercalan a través del discurso de *No habrá final feliz* de manera sobresaliente.

La Ciudad de México es uno de los elementos primordiales en el «ciclo Belascoarán Shayne» (y que, como veremos más adelante, anuncia la relación de Mario Conde, el teniente investigador de Leonardo Padura, con La Habana). De forma casi obsesiva, la capital mexicana aparece no sólo como trasfondo de las historias detectivescas, sino como un personaje clave con el cual interactúa el investigador, en una dinámica de amor-odio, para resolver el crimen. Se trata de un espacio heterogéneo y laberíntico que determina, junto con sus habitantes, el accionar violento y caótico asumido como cotidiano por este «detective independiente»: «La única posibilidad de sobrevivir era aceptar el caos y hacerse uno con él en el silencio. Tomarse a broma, tomar en serio la ciudad, ese puercoespín lleno de púas y suaves pliegues. Carajo, estaba enamorado del DF. Otro amor imposible a la lista. Una ciudad para querer, para querer locamente. En arrebatos»³⁰. La ciudad es percibida por el personaje como una mezcla de componentes animados e inanimados con la cual debe enfrentarse a diario, un

²⁹ TORRES, *op. cit.*, p. 83

³⁰ *No habrá final feliz*, Planeta-Booket, México, 2003, p. 142

Leviatán que tiene, en apariencia, más vitalidad, poder y arbitrio que sus habitantes, sobre todo los de clases proletarias:

La ciudad se le abría como un monstruo, como el vientre fétido de una ballena, o el interior de una lata de conservas estropeada. En sus escasas horas de sueño, sueño de hombre agotado, de trabajador vapuleado por la jornada, la ciudad se convertía en personaje, en sujeto y amante. El monstruo le enviaba señales, soplabla brisas llenas de extrañas intenciones. La selva de antenas de televisión bombardeaba ondas, mensajes, comerciales³¹.

La Ciudad de México, aliada o contrincante, es la metáfora de la corrupción y de la arbitrariedad política prevalecientes en todo el país, pero también de la esperanza (encarnada por el propio detective y su familia), inherente a todo relato emancipador: «[En] una ciudad dominada por la eficiencia de las apariencias, que no de los hechos, por el “a mí me vale” como respuesta a la transa y a la explotación, el hacer las cosas bien resultaba enormemente gratificante»³². Cabe recordar que, al igual que su creador, Héctor Belascoarán Shayne tiene un pasado familiar ligado a la causa republicana en la Guerra Civil Española: Belascoarán padre, un marino vasco, fue parte de la milicia socialista y anarquista durante el conflicto y, en el periodo de la ocupación nazi en Francia, miembro de la Resistencia. Por otro lado, la relación de Héctor con su hermano menor, un hombre frecuentemente involucrado en la organización de movimientos sindicalistas, y con su hermana, aporta a la serie un aire de camaradería familiar y respaldo mutuo, rasgos poco habituales en las obras del género negro.

Dado que el marco en que se desarrollan las tramas del ciclo de Taibo II está condicionado por el espacio territorial, y que la conciencia social del protagonista le permite tener una actitud crítica frente a su realidad, podemos utilizar la noción propuesta por Ed Christian a propósito de los detectives literarios surgidos en las llamadas sociedades poscoloniales:

³¹ *Días de combate*, Planeta-Booket, México, 2004, p. 24-25

³² *Algunas nubes*, Planeta-Booket, México, 2003, p. 97

Post-colonial detectives are always indigenous to or settlers in the countries they work; they are usually marginalized in some way, which affects their ability to work at their full potential; they are always central and sympathetic characters; and their creators' interest usually lies in an exploration of how these detectives' approaches to criminal investigation are influenced by their cultural attitudes³³.

A partir de esta idea general, que retrata con precisión a muchos investigadores latinoamericanos (aunque no a todos), se puede explicar por qué la «serie Belascoarán Shayne» ha suscitado tanto interés y sus lecturas han provocado tan diversas opiniones. La descripción del detective poscolonial realizada por Christian se ajusta al de Taibo II, pues se trata de un personaje cuya marginalización afecta su desempeño, y sus métodos (*approaches*) están influidos por su entorno cultural (el mexicano), de tal suerte que, más que el ingenio de la trama o la calidad de la escritura de estas novelas, el interés del lector recae en la revelación y la denuncia de las contradicciones sociales de la «realidad mexicana»; dicho de otro modo, el lector de esta literatura neopolicial (como Taibo II la llama) protagonizada por Belascoarán, a diferencia del lector de la novela policial clásica o de la novela negra estadounidense, no centra su atención en el desciframiento del enigma ni en la estética de la violencia (a la que recurre, entre otros, Rubem Fonseca en la serie de *Mandrake*), sino en el mero hecho de reconocer y confirmar que el PRI³⁴, el sistema sostenido por sus aparatos represores, y el estado son los verdaderos generadores del crimen, de la corrupción y de la impunidad.

Este deseo por revisar la historia reciente a partir de la ficción, desde un género que difícilmente se asocia con el devenir histórico, es una notable característica del «ciclo Belascoarán Shayne». En él, Taibo II apuesta por rescatar episodios específicos de la llamada «guerra sucia» para oponerse al silencio y al olvido del pasado. A lo largo de la saga, Belascoarán se ve implicado en asuntos

³³ «Introducing the Post-Colonial Detective: Putting Marginality to Work», en *The Post-Colonial Detective*, Ed CHRISTIAN (ed.), Palgrave, Hampshire, 2001, p. 2

³⁴ Todas las novelas de la serie, salvo la última (*Muertos incómodos*), fueron publicadas durante sexenios de gestión política del Partido Revolucionario Institucional.

relacionados con antiguos líderes porriles y gánsteres estudiantiles, con partícipes en la matanza del Jueves de Corpus en 1971, con el lavado de dinero y con el caso de los muertos del río Tula; así, además del planteamiento y elaboración de una intriga policial, Taibo II realiza crónicas de hechos de la historia mexicana moderna que han quedado al margen de la historia oficial, todo ello con el fin de mostrar que, en el fondo, sin importar cuántos y qué tan sanguinarios sean los criminales de nota roja, el sistema (el estado, las fuerzas del orden, el poder político, los intereses comerciales) es el encargado de «asesinar» a la población. Esto último se expresa de forma directa en el diálogo de la secuencia final de *Días de combate*, cuando Belascoarán se enfrenta al estrangulador a quien ha perseguido durante varias semanas:

—Bien [dice el estrangulador], he asesinado once veces y he causado heridas menores. En ese mismo tiempo, el Estado ha masacrado a cientos de campesinos, han muerto en accidentes decenas de mexicanos, han muerto en reyertas cientos de ellos, han muerto de hambre o frío decenas más, de enfermedades curables otros centenares, incluso se han suicidado algunas docenas... ¿Dónde está el estrangulador?

—El Gran Estrangulador es el sistema³⁵.

En la ética del detective literario del neopolicial, como podemos ver, incluso los asesinos solitarios son menos culpables que el sistema opresor, lo cual lleva al extremo la premisa de los escritores pioneros de literatura policial en Latinoamérica, la cual negaba la posibilidad de una copia exacta de los relatos de la «vieja escuela holmesiana» pues, a diferencia del ambiente en los que éstos se llevan a cabo, en nuestro marco social el aparato de justicia es, *per se*, inoperante, y la ausencia del estado de derecho es casi total.

Con la «serie Belascoarán Shayne», Taibo II ejecuta un programa literario, y a la vez político, basado en el realismo social y en la modernidad, de ahí que el protagonista, personaje de tradición familiar contestataria, repita el arquetipo del

³⁵ *Días...*, p. 221-222

héroe del «relato emancipador» que, en palabras de Alberto Vital, «[es] uno de esos discursos específicos de la Modernidad en los cuales se narra la liberación de una persona o una comunidad ante un opresor, un atavismo, una atadura o un freno»³⁶. Belascoarán entra al mundo de la violencia urbana por su propia voluntad; se vuelve detective independiente «sin fines de lucro» sólo para proteger a la gente de lo que él considera el gran y único enemigo, y manifiesta una firme convicción en sus ideas políticas, en su idea de bienestar social, en la democracia, en la justicia —pero no en los órganos que la imparten— y en la libertad. Además, su perspectiva inmediata de México y su lucha personal se ven reflejadas en sus preferencias por los bandos menos favorecidos en los conflictos internacionales: «Hojeó las noticias [...] y definió sus simpatías: en el conflicto entre Honduras y El Salvador: neutral. En la guerra del Medio Oriente: con los palestinos. En la bronca entre los negros y la policía de Nueva York: con los negros. No está mal, pensó. Algo así como si de los tres hubiera acertado los tres»³⁷.

Resultaría demasiado aventurado afirmar que Paco Ignacio Taibo II ocupa un sitio primordial en la literatura mexicana actual; sin embargo, para los fines específicos de este trabajo, me parece necesario remarcar que, con la creación de Héctor Belascoarán, descendiente directo de Filiberto García, Taibo II aporta varios aspectos a la literatura policial latinoamericana que serán explotados y problematizados de manera más profunda por Leonardo Padura, tales como la relación compleja entre el investigador y su ciudad, la aceptación de la derrota en la lucha contra quienes sustentan el poder, y la toma final de conciencia que, de acuerdo con sus características, los lleva a finales distintos: el primero, como héroe moderno, es asesinado defendiendo su ideal, en una especie de muerte redentora; el segundo, desencantado y pesimista, opta por abandonar el cuerpo policiaco para dedicarse a la escritura. Por otro lado, es evidente que este autor hispano-mexicano ha contribuido con la masificación de la literatura del género en

³⁶ «Paco Ignacio Taibo II, un anarquista moderno», en *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, Miguel G. RODRÍGUEZ LOZANO y Enrique FLORES (ed.), IIF-UNAM, México, 2005, p. 134

³⁷ *Días...*, p. 25

países como México, hecho que ha dado lugar a nuevas exploraciones literarias por parte de escritores posteriores (p. ej. Eduardo Antonio Parra, Élmer Mendoza, Juan Hernández Luna, Gabriel Trujillo Muñoz) y nuevas aproximaciones críticas en torno a la narrativa policial (en particular los trabajos citados de Vicente Francisco Torres, Miguel Rodríguez Lozano y Enrique Flores).

EL REGISTRO DEL GÉNERO POLICIAL
Y LA DENUNCIA SOCIAL MEDIANTE EL CINISMO:
LA «SERIE *MANDRAKE*», DE RUBEM FONSECA

Quando nasci me chamaram de Paulo, que é nome de Papa, mas virei Mandrake, uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários.

«DIA DOS NAMORADOS»

Si para Borges y Bioy Casares el relato policial debía permanecer fiel a la estructura figurada por Chesterton en sus cuentos del padre Brown, y para Taibo II la novela negra representa el género idóneo para conservar en la memoria el pasado reciente que la historia oficial se niega a incorporar a sus líneas, para el escritor brasileño Rubem Fonseca la narrativa policial es el vehículo adecuado, en tanto registro literario, para reflejar la violencia y la desigualdad de las sociedades latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX.

Ante todo, hay que dejar en claro que, en estas páginas, la aproximación a Rubem Fonseca no pretende ni catalogar al autor ni, mucho menos, restringir la valoración de su obra a los criterios del relato de detectives: Fonseca, como otros escritores que cultivan este tipo de narrativa, no sólo contraviene sus reglas tradicionales, sino que se apropia de ellas para contar una historia en donde el enigma, uno de los elementos primordiales del relato de detección, pasa a segunda instancia. El primer plano, entonces, es ocupado por elementos más propios de la «literatura de violencia» (desde el *hard-boiled* hasta las novelas de la mafia y de *serial killers*) como la corrupción, el tráfico de influencias y la descripción explícita del sexo y del crimen. La decisión de incluir el ciclo de Fonseca en el marco de esta investigación obedece, principalmente, a su manera particular de abordar los temas de la problemática social a través de esquemas y convenciones

narrativas —paródicas, como en los dos ciclos revisados previamente— del género policial, un género que el autor utiliza como medio y no como fin, así como a la creación de un personaje literario plenamente inserto en el contexto de América Latina. Los relatos de Fonseca transcurren, como apunta José Miguel Oviedo, «[en] la total ausencia de normas establecidas y válidas en sociedades como la brasileña —y, por extensión, latinoamericana—, que va más allá del sentido del “entretenimiento” que distingue al relato policial: observar la pericia con que la trama del que investiga desbarata la del criminal y nuestras propias sospechas»³⁸. En efecto, los recursos narrativos que Fonseca retoma de la literatura policial están ligados al misterio y al *suspense* del relato de detección clásico (a pesar de recrearlos con una intención paródica), pero sobre todo a los clichés de la novela negra estadounidense surgida en el periodo de entreguerras, representada, como se ha venido mencionando, por Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

A diferencia de los detectives privados de la novela negra, sin embargo, los protagonistas policiales de Rubem Fonseca se no enfrentan al hampa de los bajos fondos urbanos, esos transgresores que, aislados o en pandilla, llenan las páginas del periodismo de nota roja: la delincuencia que refleja, por ejemplo, la «serie *Mandrake*», como sostiene Élmer Mendoza, está formada por «grupos orgánicos con estructuras empresariales, áreas de influencia definida y departamentos de relaciones públicas que negocian de igual a igual con gobiernos, banqueros, policías, militares, religiosos y hasta se dan el lujo de amenazar si algo no les gusta o conviene»³⁹. Esta afirmación, realizada por un autor que basa la temática de sus novelas en el efecto del narcotráfico en el norte de México, alude a las relaciones de poder entre los sectores de las sociedades latinoamericanas que ejercen una importante influencia —por no decir sometimiento— sobre la mayor parte de la

³⁸ José Miguel Oviedo, «Rubem Fonseca: la fascinación del abismo», en *Letras Libres* (España), sep, 2002, consultado en el sitio de internet <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7738>> [última visita: 14/vi/2008]

³⁹ Élmer Mendoza, «El que a hierro mata, la va pasando: la narrativa de Rubem Fonseca», en *Acercamientos a Rubem Fonseca*, José Bru (comp.), Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Guadalajara, México, 2003, p. 48

población, en particular aquella menos favorecida en la distribución de la riqueza y en el acceso a la educación.

Así como los escenarios en que Fonseca localiza sus relatos orientan hasta cierto punto la temática predominante de su obra, la elección de las anécdotas, más emparentadas con la literatura popular que con el canon literario, recupera en buen grado la intención de «contar historias» que había sido sustituida por la experimentación formal y los juegos lingüísticos desplegados por el *Nouveau roman* francés y otras manifestaciones de novelas eruditas que, a su vez, influyeron a lo largo del siglo XX en autores de todas las latitudes, de tal suerte que, como sugiere Mario Vargas Llosa en un ensayo breve dedicado al escritor que nos ocupa, «el placer de contar historias quedó confinado a las pantallas y a la literatura de los supermercados. A falta de alternativas, los lectores empezaron a aplacar su apetito de ficción con géneros sustitutorios»⁴⁰. En dicho artículo, el escritor peruano señala que el acierto de Fonseca consiste en tomar el material y los esquemas de una literatura de amplio consumo, como lo es la policial, para elaborar una literatura de calidad, como él la llama: «Que los novelistas salgan a disputarle al cine, la televisión y la subliteratura el privilegio de contar historias, que la buena literatura salga de nuevo a la calle y se replete de aventuras, es una buena cosa»⁴¹. A pesar de la corta extensión del texto, Vargas Llosa deja entrever que, ya a mitad del decenio de los ochenta, la crítica literaria latinoamericana, renuente a incluir en sus trabajos obras de géneros menores —los términos *sustitutorio* y *subliteratura* siguen siendo de uso corriente al momento en que Vargas Llosa publica el texto—, comienza a mostrar, no sin cierta desconfianza, una aceptación paulatina de la novela de detectives.

El personaje al que Rubem Fonseca recurre con mayor frecuencia para desarrollar sus relatos con registro policial es Paulo Mendes, abogado criminalista conocido por la policía, los jueces y su clientela como *Mandrake*, protagonista de

⁴⁰ Mario VARGAS LLOSA, «El gran arte de la parodia», en *Revista de la Universidad de México*, no. 431, vol. 41, México, 1986, p. 3

⁴¹ *Ibid.*, p. 4

siete historias publicadas entre 1967 y 2005⁴². Aunque su primera aparición se encuentra en «O caso de F.A.» (en el libro de cuentos *Lúcia McCartney*), el perfil inicial del personaje *Mandrake* surge del relato «Día de los enamorados» (en *Feliz ano novo*): un abogado de Río de Janeiro que gana notoriedad gracias a su habilidad para resolver casos antes de que estos lleguen a las autoridades, con lo cual evita escándalos legales a sus clientes, actividad que se ve favorecida por su relación amistosa con el jefe de la policía local, Raul, quien le facilita solicitar el retraso de órdenes judiciales y el intercambio de información sobre los implicados. A partir de «Día de los enamorados», el narrador en primera persona se apropia de los clichés de la ficción de género negro, incluido el cine, para delinear un personaje que parodia las convenciones de los protagonistas de la narrativa policial al mismo tiempo que realiza una sátira de la sociedad burguesa latinoamericana, es decir, de su clientela.

«Cínico, sin escrúpulos, competente. Especialista en casos de extorsión y fraude»⁴³, es la imagen que un cliente de *Mandrake* nos proporciona del abogado criminalista al solicitar su servicio. «Competente, sí. Falto de escrúpulos y cínico, no. Sólo soy un hombre que ha perdido la inocencia», responde *Mandrake*, quien no ve en sus operaciones el cinismo que al cliente y, posteriormente, al lector les parece evidente: *Mandrake* es un individuo cuyo rencor social ha sido el principal generador de su progreso en el ámbito profesional, pues no duda en sacar de apuros a miembros de las altas esferas políticas y económicas de Río, siempre y cuando pueda obtener un provecho cuantioso; en otras palabras, *Mandrake* manipula la vulnerabilidad de sus clientes para «ajustar» la distribución injusta de la riqueza de la cual ellos son los mayores beneficiados, mismo tema que Fonseca

⁴² Al ser este apartado una revisión de las características más sobresalientes de *Mandrake* en relación con los ciclos narrativos propuestos, no partiré del estudio de los textos de manera autónoma, sino conforme a los aspectos, temas y motivos que me interesa comentar de la serie entera. No obstante, me parece útil referir aquí el orden cronológico en que las novelas y cuentos fueron publicados por primera vez: «O caso F.A.» (1967); «Día de los enamorados» (1975); «Mandrake» (1979); *El gran arte* (1983); *Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro* (1997); «Mandrake y la Biblia de Maguncia» y «Mandrake y el bastón Swaine» (2005).

⁴³ «Mandrake», en *El cobrador*, Bruguera, Barcelona, 1980, p. 108

desarrolla en su conocido cuento «El cobrador», aunque con una perspectiva distinta: «hacer pagar» a los ciudadanos de la clase acomodada aquello de lo que la mayoría adolece. Por ello, desde la postura ética del narrador-protagonista, el modo de operación que lo caracteriza está justificado por una venganza hacia el estatus que aborrece pero al cual anhela pertenecer.

Si bien para el lector este comportamiento resulta un claro ejemplo del profesionalista lumpen, surgido de la clase media que aspira a ascender en la escala social, para el abogado es el efecto de la superación del idealismo antiburgués y de la ingenuidad de los abogados jóvenes que aún tienen confianza en las instituciones y en la impartición de la justicia en un entorno como el latinoamericano. Una vez inmerso en el ejercicio del derecho, *Mandrake* aprende a explotar su sagacidad y a reformular su código ético, la primera en lo que concierne a las negociaciones con sus clientes y los acusadores de éstos, el segundo regido por una actitud ambigua —según su conveniencia— de la que no se arrepiente: «Mi cara es un collage de varias caras, empezó a los dieciocho años. Hasta entonces mi rostro tenía unidad y simetría, yo era uno solo. Después me convertí en muchos»⁴⁴; de ahí que la identidad del protagonista sea particularmente inestable, como queda sugerido por su sobrenombre, tomado de la tira cómica estadounidense *Mandrake the Magician*.

Al igual que el sobrenombre del protagonista, la «serie *Mandrake*» alude de forma directa a figuras icónicas de la cultura popular. El cine, la televisión y las conversaciones a través del *chat* de internet están presentes no sólo en la modalidad discursiva de los relatos al hacer una transposición del lenguaje audiovisual en el texto literario, sino también cumplen las funciones de un intertexto (en el caso de las conversaciones vía internet podríamos hablar de intermedialidad), de tal suerte que, para el narrador, las actitudes de los otros protagonistas lo remiten a personajes ficcionales: «Cavalcante Méier iba [...] vestido con un traje elegante. Parecía Rodolfo Valentino en *La dama de las*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 129

camelias. [...] Pasó una sombra por el rostro de Cavalcante Méier. Son pocos los artistas que saben hacer pasar una sombra por su rostro. Everett Sloane lo sabía hacer. Bogart, no. Hacer muecas es otra cosa»⁴⁵. Aún cuando las referencias a la cultura popular puedan, en primera instancia, parecer irrelevantes, responden a la misma noción que Vargas Llosa señala en su texto sobre Fonseca, es decir, que el autor establece un diálogo entre personajes cinematográficos con los de sus propias ficciones para, por un lado, acercarse a lo que el escritor peruano llama «el privilegio de contar historias», y, por el otro, diluir los límites entre los géneros populares y la alta literatura.

A continuación, abordaremos los aspectos del «ciclo *Mandrake*» que parodian los esquemas de la novela de detección inglesa, la cual, como se ha referido en el primer capítulo, tuvo su punto culminante tras la creación del London Detection Club en los años treinta del siglo pasado. A diferencia del detective literario clásico, *Mandrake* no se caracteriza por su racionalidad ni por su capacidad de análisis de los casos que se le presentan, pues suele resolverlos por medio de astucias poco planeadas, y su objetivo, más que el cumplimiento de la justicia, es el incremento del dinero y la reputación que con los años ha ido acumulando. «Como detective [apunta Vargas Llosa] resulta un absoluto fracaso pues no resuelve por sí mismo ninguno de los enigmas que se le plantean: las soluciones aterrizan en sus brazos gracias a los demás o al azar»⁴⁶; no obstante, los textos del ciclo confirman su pertenencia a la tradición de la literatura policial al agregar clichés de la novela de enigma, incorporación claramente paródica e irónica, como se puede observar en el siguiente párrafo, que tiene resonancias de los relatos de Agatha Christie: «Subí por una alameda a través de un césped bien cuidado. Césped inglés, desde luego. El mayordomo abrió la puerta. Era el mismo

⁴⁵ *Ibid.*, p. 116

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 4

viejo que yo había previsto, con el rencor en el rostro y la joroba de lameculos. Con voz reverente me preguntó el nombre y me rogó que esperara»⁴⁷.

Una de las convenciones más estrictas de la novela de enigma aduce que el entorno en que se desarrolla la historia debe ser aristocrático, y que el criminal debe pertenecer al mismo círculo social que la víctima y, de ser posible, a la misma familia. En los relatos protagonizados por *Mandrake* es frecuente que la clientela ostente su riqueza de manera burda, lo que indica en estos personajes de la alta sociedad brasileña un gusto *kitsch* que intenta imitar el supuesto buen gusto de la aristocracia europea. En las historias se caricaturiza a figuras como el mayordomo, el coleccionista, el empresario, el nuevo rico, el bibliófilo, la hija del millonario, todos ellos arquetipos del relato policial clásico que, al ser trasladados al contexto carioca, dejan de ser personajes excéntricos para transformarse en representaciones grotescas de la burguesía latinoamericana. Motivos literarios surgidos en los primeros relatos de enigma como «la carta robada» («Quien mató a Márcio puso el cuarto patas arriba, posiblemente buscando la carta, pero se olvidó de buscarla en el bolsillo de la víctima. La carta estaba allí»⁴⁸), el robo y tráfico de incunables («Mandrake y la Biblia de Maguncia»), la *femme fatale* («Era una mujer joven, esbelta, vestida con elegante discreción. [...] Mucho gusto, dijo ella sentándose, nerviosa, y sacó una cajetilla de cigarros de la bolsa. ¿Le molesta que fume? [...] Me levanté, me aproximé a ella, el perfume de su cuerpo inundó mis sentidos, encendí su cigarro»⁴⁹) y la trampa para imputar al detective el crimen que investiga («Mandrake y el bastón Swaine») son recuperados en todo el ciclo para darle ese tono detectivesco bajo el que subyace, como se ha mencionado, una crítica a la desigualdad de los centros urbanos de América Latina.

La estructura de las narraciones de este tercer ciclo sigue, como las series anteriores, patrones del relato policial temprano en la construcción de la intriga, tales como la dosificación de información para mantener el *suspense*, la premisa

⁴⁷ «Mandrake», p. 115

⁴⁸ *Ibid.*, p. 134

⁴⁹ «Mandrake y la Biblia de Maguncia», p. 13-14

de que todos los personajes tienen algo que esconder, la inclusión de datos falsos o distractores, y la aparición de enigmas alternos (A₁, B, C, D...) para retardar la resolución del enigma A (el principal dentro de la diégesis). Además, conserva uno de los rasgos fundamentales del género: la infalibilidad del investigador, convención puesta en entredicho por la narrativa policial posmoderna, sobre la cual discutiremos en los capítulos enfocados en las novelas de Leonardo Padura.

En el curso de este apartado hemos anunciado que en el «ciclo *Mandrake*» se plantea una crítica hacia la desigualdad social. Antes de traer a discusión los ejemplos en torno a ello, acudiremos a las nociones sobre las «perspectivas narrativas», según la propuesta de Gérard Genette descrita por Luz Aurora Pimentel, herramienta teórica que nos facilitará la exposición subsiguiente. Por perspectiva narrativa entendemos «una restricción de “campo”, que es en realidad una selección de la información narrativa»⁵⁰ con la cual se acota y se orienta un relato. Las cuatro perspectivas que Pimentel distingue en su propuesta teórica — *narrador*, *personajes*, *trama* y *lector*— funcionan de manera simultánea para organizar una narración, cada una bajo siete *planos* o *puntos de vista*: «espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptivo, ideológico, ético y estilístico, [los cuales] constituyen formas diversas de *tematización* de la perspectiva»⁵¹. Para el análisis de los aspectos de crítica social de la serie en cuestión diferenciaremos entre el *punto de vista ético* del narrador (el abogado criminalista *Mandrake*) y el *punto de vista ético* del lector.

En términos narratológicos, la focalización interna fija —es decir, la coincidencia entre el personaje focal y el narrador— de los relatos de *Mandrake* está emparentada con la novela negra estadounidense, donde el *hard-boiled detective* narra sus propias aventuras, a diferencia del relato policial clásico en que un narrador, ya sea heterodiegético u homodiegético testimonial (el más común), refiere los avatares del protagonista. Desde las primeras líneas de las narraciones

⁵⁰ Gérard GENETTE, citado por Luz Aurora PIMENTEL en *El relato en perspectiva*, UNAM-Siglo XXI Editores, México, 2005, p. 95

⁵¹ *Ibid.*, p. 97

del ciclo, «Mi nombre es Mandrake, soy abogado criminalista»⁵², la delimitación focal del discurso indica que el «punto de vista sobre el mundo» está supeditado a las filiaciones del narrador autodiegético, cuyo grado de subjetividad incide en la credibilidad de la voz que narra. Es importante remarcar esta característica ya que, como se mencionó antes, el código ético del protagonista difiere del que tradicionalmente comparten los héroes de la novela negra, quienes, a pesar de trabajar en un ambiente en que la corrupción y el chantaje son de uso corriente, mantienen una integridad ética que sustituye a la infalibilidad racional de los investigadores del género policial clásico. Tomemos como ejemplo la siguiente afirmación de Philip Marlowe, el detective más emblemático de la novela negra:

Quando se contrata a alguien en mi género de trabajo, no es lo mismo que contratar a alguien para limpiar los cristales [...]. Usted no tiene idea por cuántas cosas he de pasar para realizar su encargo. Lo hago a mi modo. Hago todo lo posible por protegerle y puedo infringir algunas reglas, pero las infrinjo a favor de usted. El cliente es lo primero, a menos que no sea honrado. E incluso entonces, todo lo que hago es decirle que no acepto su encargo y mantener la boca cerrada⁵³.

A diferencia del detective privado arquetípico, para *Mandrake* no hay cliente que ocupe el primer sitio de importancia durante la investigación ni que se anteponga a sus intereses personales. Tampoco tiene relevancia la honradez del cliente. Pero, dado que la «visión sobre el mundo» predominante es la de *Mandrake*, sus «triumfos» son relatados por él mismo como producto de su ingenio, no de su malicia, de ahí que el punto de vista (o *plano*) ético del narrador-protagonista, concordante con el de la trama, sea antagónico al punto de vista ético del lector. Si bien las perspectivas de la *trama*, del *narrador* y del *personaje principal* comparten una amplia zona de coincidencia en lo que respecta al plano ético (el abogado *Mandrake* es eficiente, activo, experimentado, práctico,

⁵² *Incipit* compartido en *Del fondo del mundo prostituto...* y «Mandrake y la Biblia de Maguncia»

⁵³ Raymond CHANDLER, *El sueño eterno*, en *Novelas escogidas*, Aguilar, México, 1980, p. 232-233

disciplinado y leal a sí mismo), existe una disonancia en cuanto a la perspectiva del lector.

—Para ti en el mundo sólo hay canallas, ¿verdad? El senador es un hombre público de inmaculada honorabilidad, un líder empresarial, un ciudadano ejemplar, intachable.

Le recordé que el banquero J.J. Santos también era intachable y tuve que librarlo de las garras de un travesti maniaco en un motel de la Barra.

—Pues tú le sacaste un Mercedes, ¿es así como se lo agradeces?

Yo no había ganado el coche, se había tratado de una extorsión, tal como hacen los banqueros, fue mi minuta, incluidas las tasas de administración⁵⁴.

Este diálogo del cuento «Mandrake», que sintetiza la anécdota de un relato anterior, «Día de los enamorados», pone de manifiesto que el protagonista tiene conciencia de su proceder y no niega que, en efecto, ha extorsionado al cliente del que se habla; sin embargo, la extorsión, «tal como hacen los banqueros», es un término que en la perspectiva del protagonista pierde su carga negativa al ser equiparada con «minuta», es decir, se vuelve parte de sus honorarios; de acuerdo con la perspectiva imperante, este tipo de artificios son válidos sólo si el protagonista los emplea —el nivel económico del que proviene lo autoriza a ello—, lo que no sucede con la clase acomodada a la que sirve. Esta doble ética, que para el lector es siempre evidente, resulta del convencimiento del narrador de que la dicotomía fundamental de sus casos no está conformada, como ocurre en los relatos policiales, por «buenos y malos» o «trasgresor-víctima», sino por ricos y pobres, como se observa en este fragmento:

—Los jugadores de polo se van al infierno, dije.

—¿Cómo? Preguntó ella.

—En el juicio final los ricos se joden, respondí

—¡Un socialista romántico! Río con desprecio⁵⁵.

⁵⁴ «Mandrake», p. 106-107

⁵⁵ «Día de los enamorados», en *Feliz ano novo*, Artenova, Río de Janeiro, 1975, p. 59. La traducción es nuestra.

Sin embargo, a *Mandrake* no le interesa que la justicia, divina o no, equilibre las circunstancias sociales, pues la mayoría de las veces él se adjudica el rol de justiciero dentro de su muy personal concepto de equidad y, conforme el personaje progresa dramáticamente en el transcurso del ciclo, sus aficiones se van impregnando del gusto refinado de sus clientes, a quienes, en el ámbito privado, no deja de criticar. Desde el plano ético de la perspectiva del lector, la complejidad del abogado radica en el casi incongruente punto de vista ético que la obra le presenta: por un lado, la pretensión de escalar peldaños en la estratificación social que justifica prácticas difíciles de legitimar, como la extorsión y el chantaje, mientras por otro opera el afán no confesado de desagaviar su resentimiento social al saberse poseedor de un control material y psicológico sobre los clientes; en este constante vaivén de su ambiguo posicionamiento ético, el narrador llega incluso a expresarse de manera romántica (que en el contexto se vuelve cínica) sobre aspectos que considera incompatibles dentro de la realidad social, desde la ya mencionada desigualdad hasta el cuestionamiento de la identidad nacional: «Todo es un inmenso error, el himno nacional con su letra estúpida, la bandera positivista sin el color rojo. ¿De qué vale el verde de nuestros bosques y el amarillo de nuestro oro sin la sangre de nuestras venas?»⁵⁶

Aunque el planteamiento principal de este apartado sobre el «ciclo Mandrake» tiene como doble eje analítico el registro policial y la crítica social, resaltaremos ahora los aspectos de la dimensión hipertextual de los relatos con el fin de establecer un vínculo entre esta saga y «Las cuatro estaciones», cuyo protagonista, mientras trabaja como investigador en la policía de La Habana, dedica parte de sus reflexiones a sus aspiraciones literarias.

Una de las constantes del género es el diálogo hipertextual entre ciclos narrativos. Esta relación de copresencia en dos o más textos forma parte de la tradición de la narrativa policial, lo cual puede obedecer ya sea al interés por remarcar una afinidad genérica o, como ocurre en la mayor parte de la policial

⁵⁶ «Mandrake», p. 131-132

latinoamericana, a la reformulación paródica de los modelos canónicos. En los relatos protagonizados por *Mandrake* el narrador acude a formas directas (*citas* y *paráfrasis*) e indirectas (*alusiones*) de la relación hipertextual para resaltar las diferencias entre las historias de los detectives literarios —es decir, ficcionales— y su propio quehacer. La diégesis, como es evidente, transcurre en un mundo independiente de las ficciones detectivescas, pero no por ello les son desconocidas a los personajes, de tal suerte que ellos mismos enuncian analogías entre sus experiencias y los textos literarios, en menor o mayor grado identificables para el lector. Así, a manera de broma, *Mandrake* propone soluciones a todas luces absurdas en su contexto («Si fuera una novela policiaca yo diría, como Poe, que fue un simio que escaló las paredes del edificio»⁵⁷), pero que tienen la virtud de dibujar dentro de su trama una *mise en abîme*: un personaje de ficción, protagonista de novelas policiales, *lector* de novelas policiales.

Ahora bien, si el fragmento anterior es una paráfrasis del cuento fundador de la narrativa de detectives, el párrafo final del relato «Mandrake» revela un uso singular de la *alusión textual*⁵⁸: «La metí en un taxi. Salí en busca de Guedes. Pensé en Eva. *Adiós, mi amor, un largo adiós. El gran sueño*. No había nadie en mi cuerpo; mis manos, en el volante, parecían las de otra persona»⁵⁹. El personaje *Mandrake*, deudor de la novela negra y en particular de la serie del detective Philip Marlowe, concluye su narración aludiendo a los títulos de tres de las novelas más conocidas de este *private eye* creado por Raymond Chandler: *Farewell, My Lovely* (1940), *The Long Goodbye* (1954) y *The Big Sleep* (1939). La inserción no es gratuita, pues, además de encajar con soltura en la frase resolutive del cuento, repite una fórmula recurrente en los desenlaces de sus otros relatos: «Los bolsos llenos de dinero, un Mercedes a la puerta, ¿y qué? Me sentía triste y desdichado.

⁵⁷ «Mandrake y el bastón Swaine», p. 168

⁵⁸ «*Alusión textual*: [relación intertextual] en la que un lexema o grupo de lexemas proveniente de otro texto se asimila al nuevo contexto.», Luz Aurora PIMENTEL, «Tematología y transtextualidad», en *NRFH*, XLI, 1993, núm. 1, p. 224

⁵⁹ «Mandrake», p. 147. Las cursivas son nuestras.

Nunca más volvería a ver a la rubia rica, lo sabía»⁶⁰; «Había perdido a la mujer que amaba. Nada es tan intolerable para un hombre como vivir sin pasiones, nos domina una terrible soledad, nos sentimos desamparados y vacíos»⁶¹. Estas frases, que hacen las veces de un colofón exageradamente poco festivo, remiten a las situaciones finales representativas del género, tal como hemos visto en los ciclos examinados en los dos apartados anteriores: el protagonista, una vez resuelto el caso, queda de nuevo en una soledad material e interna, Isidro Parodi dentro de su celda de la penitenciaría bonaerense, Héctor Belascoarán Shayne dejado por su novia en pleno día de la boda. En el estudio correspondiente al uso de la parodia en «Las cuatro estaciones», nos detendremos en el análisis de esta característica dentro de las novelas policiales de Leonardo Padura, y la manera en que éste da un nuevo giro a los desenlaces trágicos y/o melodramáticos de las sagas precedentes.

⁶⁰ «Día de los enamorados», p. 66. La traducción es nuestra.

⁶¹ «Mandrake y la Biblia de Maguncia», p. 114

CAPÍTULO TERCERO

UNA NUEVA PROPUESTA DENTRO DEL GÉNERO POLICIAL LATINOAMERICANO:

EL CICLO «LAS CUATRO ESTACIONES»

LA NOVELA POLICIAL EN LA CUBA REVOLUCIONARIA

«Que la novela criminal con todas sus variantes sea un producto netamente burgués, y, aún más, clara expresión de la etapa de liquidación del capitalismo, como señalara Lukács, 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 vida.»

Luisa CAMPUZANO, «La literatura policial»

A cada generación de críticos de la literatura policial ha correspondido, según sus propias perspectivas teóricas y afiliaciones ideológicas, realizar descripciones, apologías y discusiones en torno al género. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, el objetivo principal de dichos estudios ha sido legitimar la narrativa policial frente al canon literario, ya sea por medio del análisis académico más o menos riguroso o mediante la exposición de obras y autores cuyo prestigio garantice o simplemente valide una tradición que, en líneas generales, ha sido considerada como parte de los «géneros populares o de consumo», tales como la novela rosa, el *western*, la novela erótica, la ciencia ficción, la novela de terror, el folletín o el cómic. Al efectuar la revisión de la historia literaria del policial hemos enfatizado el carácter polémico de los acercamientos críticos que se han realizado en torno a ella, así como la desconfianza que el género provoca en aquel sector donde predomina una visión sociocrítica o marxista de la literatura. Es incuestionable el hecho de que el relato policial se constituye en tanto género dentro y gracias a la modernidad capitalista y el positivismo, y que su auge en las sociedades burguesas se debe no sólo al interés generado en el público lector por las historias sobre la resolución de misterios criminales, sino al nuevo acomodo de una sociedad donde la propiedad privada, los roles y estratificaciones sociales se forman a partir del modo de producción industrializado. Así, la noción del compromiso social del arte y de la

literatura encaminó gran parte de los estudios detractores de la ficción de detectives, tanto en lo que respecta a su temática (los incidentes sangrientos que interesaban al lector menos exigente) como a su ideología (el individualismo llevado a su punto culminante en el personaje del detective, cuya capacidad analítica sobrepasa por igual a las fuerzas del orden y a los criminales).

Es cierto que la carga ideológica de los textos basados en una fórmula policial se inclina hacia el establecimiento del orden conveniente a quienes ostentan el poder dentro de una sociedad, incluso a grados que se acercan a la postura reaccionaria, lo cual podría interpretarse como una limitante para que dicha narrativa proliferara en ambientes distintos, como lo son las sociedades no industrializadas o las que sustentan su economía en el modelo socialista. Sobre el primer aspecto, hemos ya discutido el caso particular de Latinoamérica, y de cómo fue posible trasladar a ella un género anteriormente considerado exclusivo del capitalismo avanzado; sobre el caso de la novela policial escrita bajo el régimen socialista, nos detendremos a observar las características del policial cubano revolucionario, predecesor directo del ciclo «Las cuatro estaciones».

Luego del triunfo del Ejército Rebelde en 1959 y de las expectativas que provocó, la mayoría de los intelectuales cubanos abrazó la agenda política e ideológica de la revolución triunfante; creyeron en ella y la asumieron como propia. En los primeros años de los sesenta, la legitimidad de la participación de los intelectuales en el debate ideológico fue parte del orden cultural revolucionario: la animación de este periodo se vio reflejada en las polémicas en torno a las concepciones de la política cultural entabladas en las páginas de *La Gaceta de Cuba* y los periódicos *Hoy* y *Lunes de Revolución*. La identificación de esta vanguardia intelectual con el régimen revolucionario fue, como apunta Rafael Hernández, en apoyo a la conformación de un nuevo orden social, «pero sobre todo en el sentido de recuperación de la nación y la patria traído por la Revolución»¹. A nivel teórico, la comunidad intelectual cubana tenía como objetivo orientar a las grandes masas; ya

¹ Rafael HERNÁNDEZ, *Mirar a Cuba. Ensayos sobre cultura y sociedad civil*, FCE, México, 2002, p. 79

no estaba al servicio de la burguesía (como en el capitalismo) y debía adoptar una conciencia social crítica y participativa aunque, paradójicamente, alejada de todo resquejido individualista: ser el grupo promotor de la autocrítica colectiva.

La resistencia antimperialista y el proyecto de igualdad social y racial se volvieron los principales bastiones de los primeros años de la Revolución, por ello las metas a corto plazo del gobierno eran el combate a los explotadores nacionales y extranjeros, la erradicación de la miseria, de la ignorancia y de la corrupción, y el impulso a la industrialización, la salud, la educación y la solidaridad internacional, para lo cual se decretó la ley de la Reforma Agraria en mayo de 1959, a lo que siguió la expropiación de las compañías azucareras y petroleras y la nacionalización de la banca a través del Ministerio de Recuperación de Bienes Malversados. Estas transformaciones estructurales propiciaron la concentración de los medios fundamentales de producción en manos del estado revolucionario, con lo cual se pudo diseñar una estrategia de desarrollo y una política social destinada a solucionar los problemas más urgentes de la población. No se trataba únicamente de lograr el progreso económico que demandaba el país, sino también la transformación del hombre encargado de ponerlo en marcha, para lo cual era necesaria una preparación que lo llevara a tomar conciencia de su papel activo en la edificación de una nueva sociedad.

En lo que se refiere a la política interna del nuevo régimen, cabe destacar la creación de los Comités de Defensa de la Revolución en septiembre de 1960. Su labor principal era vigilar y denunciar cualquier acto presumiblemente contrarrevolucionario en cada cuadra y, en los sitios más remotos, en cada poblado, pues, como afirma Julio Le Riverend, uno de los más importantes historiadores cubanos afectos al régimen, «por primera vez en la historia de América, un pueblo en comunicación constante con sus dirigentes participaba sin obstáculos en la determinación de la política general del país y las medidas específicas para

realizarlas»². Los CDR se convirtieron desde su fundación en el mejor auxiliar de los órganos de seguridad del estado cubano; posteriormente, se le asignaron tareas relacionadas con la educación, la salud pública y el ahorro voluntario. 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 estado de vigilancia y autorrepresión absolutas.

Hemos traído a discusión estas particularidades de la Revolución cubana con la finalidad de exponer, a continuación, las características de la narrativa policial surgida de esta situación espacio-temporal. Desde las condiciones de participación en el primer concurso de novela policial (*Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución*), convocado por la Dirección Política del Ministerio del Interior en 1972, se manifiesta el carácter eminentemente didáctico de las obras, de las cuales se espera que sean un estímulo a la prevención y vigilancia de todas las actividades antisociales o contra el poder del pueblo. Por otro lado, es claro que algunas de las convenciones de esta nueva versión del género policial, incluso en lo que respecta a la manera en que esta narrativa debe ser llamada, están influidas por los preceptos de la Revolución, lo cual dio fruto en lo que la crítica cubana especializada propuso llamar la «verdadera novela policial»³. Al descartar el calificativo de «novela de detectives» no se trata de un simple cambio de nombre, pues en la relatos propios del socialismo el término detective (privado) está fuera de uso, ya que remite a un oficio que sólo puede darse en el capitalismo, mientras que en las condiciones reales en las que se escribe los órganos colectivos de la justicia legal —particularmente los citados CDR— han reemplazado a este personaje: ahora el delincuente se enfrenta al estado revolucionario representado por el pueblo en el poder, y a una policía más

² Julio LE RIVEREND, *Breve historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1999, p. 104-105

³ Cfr. Luis Rogelio NOGUERAS y Guillermo RODRÍGUEZ RIVERA, «¿La verdadera novela policial?», en *Por la novela policial*, Arte y literatura, La Habana, 1982

eficiente y con una cobertura más extendida (de ahí el adjetivo «verdadera»⁴). A esta concepción socialista del género se suma la necesidad de tipificar como antisociales ciertas conductas «impropias» para el *hombre nuevo*, de tal suerte que, como hemos visto con las novelas de espionaje escritas bajo los regímenes capitalistas, la novela policial cubana apela a la contraposición «bien vs. mal» para acentuar su didactismo. Así, como afirma Luisa Campuzano, «el delito, por más específico que sea, dejará de considerarse como un acto casual, de resonancia restringida, [pues] ha de ser visto como un conflicto de dimensiones sociales. El criminal no será el “primer motor” que desencadena una historia gratuitamente enigmática, sino un miembro descarriado de la sociedad, un enemigo de ella»⁵. El delincuente, ante todo, es un individuo antirrevolucionario: un refugiado en los Estados Unidos, un espía proimperialista, un homosexual, un santero, una prostituta, un miembro de la antigua burguesía; este método de esquematización, por lo tanto, lleva a la mayoría de los textos de este periodo a volverse panfletos favorables al régimen, rasgo conocido como *teque*, es decir, «la exposición apologética de la ideología revolucionaria, la propaganda elemental y primaria, el elogio desembozado de los procedimientos revolucionarios»⁶.

A grandes rasgos, la novela policial cubana debía cumplir las funciones de entretener y de educar según los valores revolucionarios, haciendo uso de la asimilación técnica del relato de detección clásico y como respuesta a la decadencia del género negro estadounidense posterior a Hammett y Chandler. Para ello, dos promotores de esta narrativa, Luis Rogelio Noguerras y Guillermo Rodríguez Rivera (coautores de la novela *El cuarto círculo*), establecen cuatro normas que, a su juicio,

⁴ En sentido estricto, el tipo de relato policial que no recurre al detective amateur ni al privado, sino que mantiene la investigación del lado de los cuerpos policíacos oficiales, no es exclusiva de la novela cubana revolucionaria, pues, como ilustra Persephone BRAHAM, «Although critics like Portuondo and Noguerras would claim that the form was entirely new, police procedurals had been in existence since the late 1950s, when the first dozen 87th Precinct novels by Ed McBain came out» (*Crime against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004, p. 35).

⁵ Luisa CAMPUZANO, «La literatura policial», en NOGUERAS y RODRÍGUEZ RIVERA, *op cit.*, p. 126

⁶ Antonio PORTUONDO, *Astrolabio*, citado por Eugenia REVUELTAS, «La novela policiaca en México y en Cuba», en *Cuadernos Americanos*, núm. 1, UNAM, México, ene-feb, 1987, p. 118

deberán diferenciar la novela policial escrita en la isla de la novela de enigma y del *hard-boiled detective* estadounidense:

En primer lugar, el delincuente se enfrenta [...] 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 CDR. Y en cuarto lugar, no se trata en puridad de un investigador (aunque exista el investigador-jefe como figura central), sino de un equipo, que realiza su trabajo de manera coordinada y científica⁷.

Bajo el rigor de estas cláusulas, y con los condicionamientos oficialistas que el arte tuvo en general, era difícil esperar que la literatura policial escrita en Cuba luego del triunfo de la Revolución de 1959 aportara algo más que entretenimiento y orientación ideológica. El *teque*, pues, era anunciado desde los preceptos básicos que la crítica, en detrimento del valor estético de las obras, recomendaba a los creadores, y la fórmula, previsible y dogmática, quedó agotada al poco tiempo, pues, como señala Padura, «ningún género nace convocado por un premio [...]. Significativamente, miembros del propio Ministerio son los que acaparan las primeras distinciones, hasta que en la tercera edición un escritor civil se alza con el primer galardón»⁸.

⁷ L.R. NOGUERAS y G. RODRÍGUEZ RIVERA, *op. cit.*, p 152

⁸ L. PADURA, *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, Unión, La Habana, 2000, p. 150

EL CONTEXTO HISTÓRICO DE «LAS CUATRO ESTACIONES»

Pese a que el valor literario de la narrativa policial revolucionaria iba en franco deterioro, su posición frente al resto de la producción novelística en la isla fue en aumento, de tal suerte que, de 1971 a 1983, entre el veinticinco y el cuarenta por ciento de los títulos publicados eran novelas policiales y de espionaje. Sin embargo, como resultado de la crisis económica que siguió a la caída de la Unión Soviética, el número de publicaciones se redujo en forma considerable. A esta etapa crítica de la historia contemporánea de Cuba se le conoce como Periodo especial en tiempo de paz.

No es gratuito que, como afirman Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, «la aparición del teniente investigador Mario Conde coincida cronológicamente con la debacle ideológica y la posterior caída del socialismo europeo a principios de la década de los noventa»⁹. En el llamado Periodo especial se hicieron reformas urgentes en la agricultura, la industria y los medios de transporte cubanos, principalmente a causa de la escasez de combustible —el programa *Petróleo por azúcar*, firmado con la URSS, fue cesado—, además de que el racionamiento de los energéticos se extendió a los alimentos (por no hablar de que, en el ámbito cultural, los libros publicados se redujeron a causa de la insuficiencia de papel). La situación se agravó debido a tres decretos que endurecían el embargo económico impuesto por Estados Unidos a Cuba desde los primeros años de la Revolución: el *Mack Amendment* de octubre de 1990, que prohibía a cualquier compañía subsidiaria estadounidense radicada en el extranjero el comercio con la isla, incluidos los alimentos y las medicinas; el *Torricelli Act*, que reitera la ley anterior y además impide el turismo de ciudadanos estadounidenses en territorio cubano y cualquier ayuda monetaria familiar enviada desde Estados Unidos, y la *Ley Helms-*

⁹ À. MARTÍN ESCRIBA y J. SÁNCHEZ ZAPATERO, «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36, p. 55

Burton, de marzo de 1996, la cual impone sanciones a las empresas extranjeras que mantengan transacciones comerciales con la isla. Para contrarrestar una crisis cada vez más severa, el gobierno cubano promovió el turismo, particularmente europeo y latinoamericano, como fuente de ingreso sustitutorio de las exportaciones de azúcar y, en el plano agrícola, los productos fueron diversificados y se implementó el modelo intensivo y orgánico de cultivo.

Aunque en la primera mitad de la década de los noventa se presentó la etapa más aguda de la crisis, los efectos del Periodo especial se prolongaron hasta principios del siglo XXI, efectos que no sólo se dieron en el plano económico y productivo de la isla, sino, también, en el ámbito cultural; así lo ilustra Roberto Fernández Retamar, uno de los principales intelectuales cubanos favorables al régimen castrista:

En tal período, que ha durado más de 15 años (en su discurso del 26 de julio de 2007 el compañero Raúl Castro dijo que no hemos salido de él), se han vivido dos experiencias bien distintas: por una parte, la escasez de casi todo, incluyendo desde luego los materiales requeridos para la producción cultural; por otra, la liberación de un pensamiento esquemático procedente de los países socialistas de Europa, sobre todo de la URSS¹⁰.

Como toda etapa de crisis económica, el Periodo especial trajo cambios sustanciales en la sociedad cubana, algunos de ellos visibles en nuevas manifestaciones de la música y la literatura, particularmente en lo que respecta a la concepción de arte revolucionario, obras que, sin ser abiertamente subversivas, confrontan los aspectos oscuros de la historia del régimen. A diferencia de la literatura anticastrista de escritores exiliados, como Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas, la narrativa inserta en el marco del Periodo especial propone una reflexión sobre el proceso de la conformación nacional a partir de 1959; sin negar la historia de bronce, las tramas de estas novelas replantean

¹⁰ FERNÁNDEZ RETAMAR, «Revolución y cultura en Cuba», en *Proceso*, consultado en línea <http://www.proceso.com.mx/noticias_articulo.php?articulo=65226> [última visita: 15/III/2009]

sucesos olvidados —delitos y crímenes, en el caso de «Las cuatro estaciones»— para reconstruir versiones de las zonas no contadas por la memoria oficial, creando una suerte de archivo alterno que promueve una introspección valorativa de su presente. Esta revisión desde la narrativa de ficción, en particular la policial, tiene la capacidad de operar como una instancia desmonopolizadora de la memoria impuesta, construida desde y en privilegio del poder político en turno, contraviniendo la *función social* que, hasta pocos años antes, le era atribuida en tanto género didáctico, tal como Justo Vasco, escritor cubano de novela policial, afirmaba en 1983: «asumir constantemente una posición de desenmascaramiento de toda coyuntura social o individual que permita la comisión de un delito común o un acto contra la Seguridad del Estado proletario»¹¹. En este contexto, mientras sus precursores y contemporáneos se mantenían al margen de cuestionar los discursos oficiales, la novela que inicia de la tetralogía de Padura, *Pasado perfecto* (1991), era publicada en La Habana, y con ella se lanzaba el primer grupo de novelas policiales cubanas que aborda de forma explícita la desilusión paulatina de la población luego de tres décadas de régimen revolucionario (no es casualidad, a nuestro parecer, que el caso policial que abre el ciclo sea denunciado en una fecha conmemorativa, el 1 de enero).

Aunque el periodo de elaboración de la saga abarca más de siete años —de 1990 a 1997—, el lapso en que transcurre la diégesis está acotado a uno solo, el décimo y último en que Mario Conde, teniente investigador de la policía de La Habana, trabaja para las fuerzas del orden de su ciudad natal. Cada volumen del cuarteto se desarrolla temporalmente en una estación de 1989: *Pasado perfecto* corresponde, así, al invierno; *Vientos de cuaresma* (1994), a la primavera¹²,

¹¹ Justo VASCO, «El reflejo de lo socialmente negativo en la literatura policial. Su valor educativo», artículo inédito presentado en la Mesa Redonda de Escritores Policiales Cubanos, 28 de diciembre de 1983, citado por P. GRAHAM, *op.cit.*, p. 129

¹² Los años entre paréntesis indican las primeras ediciones. La exclusión en este análisis del par de novelas posteriores, *La neblina del ayer* (2005) y *Adiós, Hemingway* (2006), también protagonizadas por Mario Conde, obedece a dos cuestiones: su no pertenencia al ciclo original y, por lo tanto, estar fuera de su estructura (razón de índole formal), y la distinta perspectiva narrativa que en ellas se ofrece a partir del personaje principal, cuyos parámetros cambian una vez que ha abandonado el cuerpo policiaco (razón de

Máscaras (1996), al verano, completándose, literalmente, el ciclo con *Paisaje de otoño* (1998). Si bien la lectura de los cuatro textos por separado soporta análisis independientes, hemos decidido abordar el nuestro a partir de una perspectiva global —siguiendo el criterio aplicado en el capítulo anterior— que ponga de manifiesto una de las características más relevantes del género: la persistencia indiscutible de aventuras seriadas, legado de la novela de folletín, ya que, como subraya Néstor Ponce a propósito de la narrativa de detectives, «pour garantir sa pérennité, les auteurs provoquent un mouvement en spirale, à partir de séries bâties autour d'un même personnage: le Dupin d'Edgar Allan Poe, le Poirot d'Agatha Christie, le Sherlock Holmes de Conan Doyle, l'Arsène Lupin de Maurice Leblanc»¹³.

La totalidad del ciclo, visto como un solo texto dividido en cuatro anécdotas policiales con particularidades específicas, será revisado a partir de sus tres ejes constitutivos: la significación del espacio narrado (La Habana en pleno periodo especial), el protagonista (descendiente de la tradición de la literatura policial) y el régimen paródico (figura compartida por las series policiales escritas en América Latina), recuperando las aproximaciones teóricas utilizadas en el análisis de los tres ciclos del capítulo previo, con la intención de establecer un diálogo directo entre estos y «Las cuatro estaciones».

índole narratológica). Hemos dejado al margen, también, la novela corta *La cola de la serpiente* (2001) debido a que, si bien está ubicada dentro del tiempo narrado de «Las cuatro estaciones», no forma parte de la estructura de la tetralogía.

¹³ N. PONCE, *Crimen. Anthologie de la nouvelle noire et policière d'Amérique latine*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005, p. 16

LA SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO EN «LAS CUATRO ESTACIONES»: LA HABANA

«Cierta literatura policial se ha dedicado, con especial agudeza, a la creación de universos míticos o de referencias reales, en los cuales se desarrollan las historias de misterios y crímenes habituales del género.»
Leonardo PADURA, *Modernidad, posmodernidad y novela policial*

Debido a sus orígenes, íntimamente ligados a las condiciones económicas de los países industrializados, la narrativa policial es un género de eminente carácter urbano. Los ciclos que adoptan el registro de la narrativa de detectives, desde el policial temprano hasta las propuestas contemporáneas, pasando por las series televisivas y el cómic, tienden a anclarse en una ciudad que presenta de forma habitual una elaboración tan compleja como la de los personajes que en ella actúan. El espacio ciudadano representado, cuyo referente puede ser real o ficticio, es un universo autónomo donde las tres figuras elementales del relato policial serán puestas en relación mediante un hecho delictivo: el criminal, la víctima y el investigador. El trasfondo de la acción, pues, tiene participación e influencia decisivas en la conformación de la diégesis, de tal suerte que, así como uno de los ejes principales de cada ciclo es su detective particular, cada una de esas series se circunscribe a un espacio preciso: el Londres victoriano de Holmes, la periferia de Los Ángeles donde se desenvuelve Philip Marlowe o la Barcelona posfranquista de Pepe Carvalho, por citar algunos ejemplos. De tal forma que, para el género policial, cualquier aglomeración urbana es susceptible de establecerse como escenario de sus historias, apropiarse de ella y hacerla actuar en tanto personaje, inclusive al mismo nivel de los protagonistas, ya que, haciendo eco de la afirmación de Ricardo Piglia, «la figura del detective nace como efecto de la tensión de la gran multitud y la ciudad. Poe localiza el género en París —la capital del siglo XIX, como decía

[Walter] Benjamin— y, desde luego, la ciudad es el lugar donde la identidad se pierde»¹⁴.

Anteriormente hemos aludido a esta propiedad del género en sus versiones latinoamericanas, enfatizando, primero, en el traslado paródico de la estructura detectivesca clásica al ambiente rioplatense de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, después la relación conflictiva de la ciudad de México con el detective independiente Belascoarán Shayne, y por último el vaivén entre la favela y los barrios ricos cariocas donde *Mandrake* cumple sus encargos. En el caso de «Las cuatro estaciones», la capital cubana, en tanto referente «real» y ubicada en un tiempo determinado, tiene implicaciones ideológicas que subyacen en las tramas e intrigas guiadas por el enigma que cada novela ofrece. Para reconocer dicha carga ideológica, que va desde la crítica al régimen político hasta el enlace sentimental del protagonista con su ciudad natal, analizaremos la dimensión espacial del «mundo narrado» en la tetralogía, sirviéndonos de algunas nociones de la teoría narrativa.

¿Qué ocurre en La Habana en 1989? Damos por hecho, según el contrato de inteligibilidad, que esa Habana representada en el ciclo de Padura tiene un referente topográfico localizable, donde, entre otras cosas, se lleva a cabo el conocido «*affaire* Ochoa», transmitido por televisión en un acto mediático de purificación y arrepentimiento público en que Arnaldo Ochoa Sánchez, miembro distinguido de la milicia cubana, «Héroe de la República de Cuba» y participe en las misiones internacionalistas promovidas por el régimen de la isla, se declara culpable de tener vínculos con el narcotráfico, por lo que es condenado a la pena de muerte en el mes de julio. La Habana, treinta años después de que el Ejército Rebelde hiciera su entrada triunfal en ella, está sumida en una decadencia representada en las novelas de Padura por el deterioro de sus construcciones y la escasez de los productos básicos, metáforas de las fisuras cada vez más evidentes del sistema político y de los llamados cuadros de vanguardia revolucionaria. En la dimensión espacial del ciclo, La Habana es la ciudad *extratextual* que, gracias al lugar privilegiado que las

¹⁴ R. PIGLIA, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 81

perspectivas del narrador y del protagonista le otorgan, se desplaza hacia un nivel *textual* que, sin embargo, no es ajeno al mito cultural formado antes y después de la Revolución, pues, como aduce Luz Aurora Pimentel, «[son] mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado [...]. Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica»¹⁵.

Ahora bien, en «Las cuatro estaciones», esa carga inherente que surge al nombrar un referente conocido del mundo práctico (o *referente global imaginario*, según la terminología de Greimas¹⁶) dentro del mundo narrado no basta para que, de súbito, se cree en la conciencia del lector una imagen completa de la dimensión espacial: en el transcurso de las historias sobre delincuentes relatadas en el ciclo, narrador y personaje principal —cuyas perspectivas tienen un amplio sector de coincidencia— «reviven» La Habana de un pasado no muy lejano y recrean su ciudad contemporánea, algunas veces apelando a tópicos sentimentales y nostálgicos, otras a pasajes y retratos de tono costumbrista, otras utilizándola como reflejo del desencanto y, al mismo tiempo, de la resistencia del pueblo cubano durante la crisis económica. Así, la significación del espacio cobra sentido una vez que el «origen de la ilusión», como lo llama Pimentel, entra en relación con el universo diegético donde actúa Mario Conde.

En primera instancia, La Habana de la tetralogía de las estaciones es percibida como una experiencia vivencial que marca al protagonista y a su círculo de amigos desde la adolescencia; al transitarla y descubrirla, se apropian de ella, en una suerte de rito iniciático colectivo:

Tomar la guagua en el barrio y hacer el largo recorrido hasta el Vedado, con el único propósito de subir y bajar, [...] decretó para ellos el fin de la niñez y el inicio de la adolescencia como lo había marcado la Campaña de Alfabetización para los

¹⁵ L.A. PIMENTEL, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores, México, 2005, p. 31

¹⁶ «Ese referente global se consolida gracias a transposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de la ciudad, tarjetas postales [...] sin contar los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad.», J.A. GREIMAS, citado por L.A. PIMENTEL, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI Editores, México, 2001, p. 189

hermanos mayores o la iniciación sexual en los barrios de Pajarito y Colón para la generación de sus padres: venía a ser como firmar un acta de Independencia, como sentir que habían crecido alas propias, como saberse física y espiritualmente adultos, aunque en realidad no lo fueran: ni entonces ni nunca [...]. Fue como un segundo bautismo aquel acto lleno de significados del ascenso y descenso por esa calle que era como la vida¹⁷.

La vía a la que el narrador hace referencia es La Rampa, la Calle 23 del barrio del Vedado, sitio frecuentado por turistas y habitantes de la ciudad debido a los múltiples locales comerciales, restaurantes y centros nocturnos que se extienden sobre ella. Para entender la trascendencia de la excursión al Vedado que hemos citado, es importante recordar que el protagonista y su grupo de amigos viven en un suburbio de La Habana, no en los barrios centrales y turísticos de la ciudad, de ahí la maravilla y la emoción provocadas por ese tránsito de la periferia hacia un centro casi sagrado, donde se produce un «segundo bautismo» con el simple acto de caminar esa calle ida y vuelta. Sin embargo, la sorpresa está aunada a un aprendizaje, a la toma de conciencia de la distancia entre el esplendor de La Rampa, en esa zona de la ciudad, y su propio suburbio de La Víbora: ni Mario Conde ni sus amigos de la adolescencia pueden acceder a una casa del Vedado, pues en gran medida, incluso después de las promesas y los esfuerzos igualitarios de la Revolución, sigue existiendo esa diferencia social visible en el sector de la ciudad donde se habite: «Tú sabes que cuando voy por ahí [dice Candito a Conde], tengo la manía de mirar las casas de la gente y pensar cuál me gustaría tener, y trato de adivinar por qué alguna gente vive en casas tan lindas y otros nacimos en un solar con peste a mierda, que además nos va a tocar para toda la vida...»¹⁸. El espacio íntimo donde el protagonista de las novelas se desenvuelve está ubicado, como él, fuera del centro, confirmando su condición de *outsider*, con lo cual se retoma el patrón de marginalidad de los detectives de la literatura latinoamericana, siempre cercanos a la frontera de la ilegalidad: Isidro Parodi destrabando enigmas desde una

¹⁷ *Paisaje de otoño*, Tusquets, México, 1998, p. 67

¹⁸ *Máscaras*, Tusquets, Barcelona, 2007, p. 131

cárcel, Belascoarán Shayne descubriendo y enfrentando los poderes represivos del gobierno y *Mandrake* encubriendo fraudes y extorsiones.

La contraparte del barrio periférico y del solar es una Habana distinta, donde conviven los actuales dirigentes del gobierno y las familias que conservaron algunas propiedades tras las acciones del Ministerio de Recuperación de Bienes, zonas excluyentes creadas por la burguesía anterior a la Revolución, con construcciones de estilos arquitectónicos modernos que contrastan con el resto de la capital cubana, lugares donde «la gente apenas caminaba por la calle, y los que lo hacían andaban con la calma dada por la seguridad: en este reparto no hay ladrones, y todas las muchachas son lindas, casi pulcras, como las casas y los jardines, nadie tiene perros sapos y las alcantarillas no se desbordan de mierda y otros efluvios coléricos»¹⁹. «Trabajar en la mierda», «revolver la mierda» y «quedar salpicado» son frases típicas de Conde y sus compañeros de trabajo; sin duda, la persistente relación escatológica entre los excrementos y el oficio de Mario Conde se debe al estigma del policía, visto con recelo entre la población que, antes que reconocerlo como protector y guardián del orden, lo percibe como un represor y extorsionista en potencia, cuya cercanía al ambiente del hampa lo hace propenso a un eventual «contagio», lo cual se hace evidente en la parte final de la tercera novela (*Máscaras*) y en la totalidad de la cuarta (*Paisaje*), cuando algunos oficiales y altos mandos policíacos, que al inicio de la tetralogía eran mostrados como honestos, son investigados y destituidos de la Central por corrupción y malversación. Con ello, se pone fin a una de las cláusulas ineludibles de la novela policial revolucionaria: la eficiencia del trabajo en equipo, incluida la sociedad, y la confianza total en que no uno, sino varios policías, cuya honestidad nunca es puesta en duda, son capaces de resolver cualquier delito que atente contra el nuevo orden.

Así, al realizar el trabajo sucio de la urbe, Mario Conde atestigua, desde un punto de vista más cercano al del ciudadano común que al oficialista, el desenmascaramiento de antiguos compañeros que él creía de ética intachable, y al

¹⁹ *Vientos de Cuaresma*, Tusquets, Barcelona, 2001, p. 52

mismo tiempo, como un símil de esa *pérdida de máscaras* (motivo literario del ciclo), vislumbra el desmoronamiento de su ciudad en una crisis económica y social que se remonta a varios años atrás. Durante el curso de su investigación —lo que en el género policial clásico fungiría como el relato del proceso deductivo—, el teniente contempla y reflexiona sobre el entorno urbano (adverso en ese momento) al que debe enfrentar, siempre marcado por la falta de higiene, literal y figurada:

Desde aquel cuarto piso [...] tenía una vista privilegiada de una ciudad que a pesar de la altura parecía más decrepita, más sucia, más inasequible y hostil. Descubrió sobre las azoteas varios palomares y algunos perros que se calcinaban con el sol y con la brisa; encontró construcciones miserables, adheridas como escamas a lo que fue un cuarto de estudio y que ahora servía de vivienda a toda una familia; observó tanques de agua descubiertos al polvo y a la lluvia, escombros olvidados en rincones peligrosos, y respiró al ver, casi frente a él, un pequeño jardín plantado sobre barriles de manteca serruchados por la mitad²⁰.

Parecería que el cliché de la «alegría tropical» de la ciudad más importante de Cuba fuera saboteado por el narrador y por el mismo teniente Conde, haciéndole una suerte de campaña negativa, pues exhibe la pobreza y la falta de armonía de la capital mediante descripciones que tienden a acentuar la desesperanza del protagonista justo en las coyunturas más complejas de la investigación: a mayor la bruma que impide el esclarecimiento del caso, el juicio y la percepción sobre La Habana son notablemente más desalentadores. He allí una de las diferencias más destacadas entre los ciclos de policial latinoamericano antes revisados y «Las cuatro estaciones», ya que en los tres primeros el nombramiento de las ciudades (los espacios diegéticos respectivos) sirve para demarcar la acción de los protagonistas, incluso para determinar el tipo de estrategia a seguir, pero no, como sucede en la serie del escritor cubano, para reflejar el estado anímico voluble del personaje Mario Conde: sus frustraciones, miedos, rencores, amoríos fugaces y romances juveniles, sus juergas alcohólicas o sus aspiraciones como escritor salen a flote cuando se

²⁰ *Vientos*, p. 34

ofrece una visión panorámica de la capital, ya sea en una intervención directa o con el narrador como mediador. Por otra parte, la descripción minuciosa del descuido físico de La Habana es susceptible de recibir una lectura política, como la efectuada por Janet Pérez: «Physical deterioration similarly constitutes almost a leitmotif in the tetralogy where [...] Padura emphasizes the wear and tear suffered by the Cuban capital, the lack of routine maintenance, pervasive shortages, and rampant neglect wreaking havoc upon the once-beautiful city, emblemizing the economic failures of Castro's regime»²¹.

En efecto, una interpretación política lleva, sin mucha dificultad, a vincular la apariencia de La Habana con los fracasos gubernamentales, más aún si, como en el caso cubano, desde hace cinco décadas existe un fuerte debate entre posturas antagónicas; no obstante, y sin tratar de evadir o desentendernos de la crítica al régimen que recorre la tetralogía, podemos argumentar que el deterioro de la ciudad responde al desencanto de la mayor parte de la población, mas no de forma exclusiva hacia sus dirigentes, sino a todas las expectativas que la Revolución de 1959 y el socialismo cubano habían liberado dentro y fuera de la isla. Por ello, a nuestro parecer, la ciudad de La Habana, en el tiempo histórico en que sucede la serie, es un espacio que ha acumulado durante treinta años los momentos adversos del país entero, como la crisis de los balseros, el éxodo del Mariel, la parametración de los artistas, las rupturas con intelectuales simpatizantes, el «quinquenio gris», el surgimiento de *Alpha 66*, la implementación de las UMAP, el bloqueo estadounidense, el fracaso de la «zafra del millón» y toda la propaganda anticastrista proveniente principalmente de Miami. Si a eso se le suma el retraso económico que arrastra la totalidad del área geográfica en que se sitúa la isla y las condiciones de inequidad que allí prevalecían antes de la Revolución, sería muy parcial señalar que la configuración descriptiva del espacio donde actúa Conde deba su negatividad a un único motivo, el régimen comandado por Fidel Castro. A nuestro entender, toda esa

²¹ Janet PÉREZ, «Leonardo Padura Fuentes: *La novela de mi vida*. Academic detecting and the *novela negra*», *Hispanófila*, núm. 143, University of North Carolina, 2005, p. 118

serie de factores adversos de la historia reciente es la que influye en la visión decadentista de La Habana, imagen que, incluso, se ha vuelto un tópico de la literatura cubana de los últimos quince años (cuyo ejemplo más claro sea quizá la «Trilogía sucia de La Habana», de Pedro Juan Gutiérrez).

Además del detalle a propósito de las construcciones desgastadas de la ciudad, en «Las cuatro estaciones» se emprende también la descripción de los actores sociales que usualmente quedan al margen de la literatura oficialista. No obstante el casi obligado uso del lugar común en los cuadros costumbristas, el narrador, más que retratar o enjuiciar a los habitantes, descubre una Habana contraria a la que se conoce por el discurso hegemónico anterior al Periodo especial, una ciudad donde la prostitución, la homosexualidad estigmatizada en las primeras décadas de la Revolución y el tráfico de drogas supuestamente erradicado son elementos que conviven en esa nueva forma de organización social:

Observó a dos homosexuales fatales y dispersos que pasaron por su lado tiritando de frío y ellos lo observaron a él, con ojos candorosos y bien intencionados. Observó al mulato apacible, recostado en la farola, con su pinta de rastafari sin vocación y sus trenzas perfectas bajo la boina negra, esperando quizás el paso del primer extranjero [...]. Observó la farola del flanco opuesto, se moría de frío la rubia maquillada con incontenible lascivia, con promesas de ser caliente aunque nevara, con su boca de mamadora empedernida, la rubia para la que un mortal de producción nacional como Mario Conde valía menos que un gargajo de borracho²².

Sin embargo, la figuración del espacio diegético no es siempre el mismo. Igual que un personaje redondo, la ciudad se proyecta con diversos matices hacia el lector, de acuerdo con el estado interno del protagonista y/o la mediación del narrador. La incertidumbre que suscita toda narración policial en el transcurso de la diégesis es reflejada también en la complejidad del acercamiento de Mario Conde hacia la ciudad que lo acompaña. Esa relación conflictiva y a la vez amorosa se distiende cuando el policía, al contemplarla, le reconoce su admiración pese a sus

²² *Pasado perfecto*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 204

defectos evidentes, descubriendo una ciudad distinta detrás de los dos lugares comunes opuestos a los que suele ser ligada: una ciudad alterna que no responde ni al cliché de La Habana deteriorada y detenida en el tiempo ni al del paraíso caribeño que acoge cordialmente al turista extranjero. Nos referimos a La Habana que se revela, por ejemplo, cuando el teniente observa las fachadas de las casonas y se dedica «a estudiar los edificios que el ómnibus encontraba a su paso, para disfrutar el descubrimiento de aquella otra ciudad existente en las segundas y terceras plantas de las antiguas calzadas de Jesús del Monte y de la Infanta, ocultas para quien no estuviera dispuesto a levantar los ojos hacia sus alturas escurridizas»²³, una ciudad que muestra sus encantos a sus habitantes sin la opulencia de las grandes ciudades coloniales, pero donde el teniente halla una empatía cada vez más fuerte y proporcional a su soledad y sus fracasos amorosos, «penetrando en misterios olvidados, en historias remotas, en sueños perdidos tras las paredes de aquellos sitios con los que dialogaba, como si fueran otras almas en pena, liberadas también de su materia lastrante y perecedera»²⁴.

A diferencia del compromiso social impuesto a los protagonistas de las novelas policiales de la Revolución, Mario Conde asume un compromiso con su ciudad natal: lejos de ambicionar distinciones en el cuerpo de policía o de aprovecharse de su categoría de servidor público, el considerado mejor investigador de la Central sólo pretende, acorde con su papel de héroe literario romántico, restituir a La Habana un poco de su esplendor perdido, sabiendo de antemano que su empresa es tan irrealizable como ilusa. La metáfora de la ciudad viva, así, se reafirma con ese pacto entre el protagonista y el espacio significado en «Las cuatro estaciones»: «Percibió los latidos incontenibles de una ciudad que él trataba de hacer mejor»²⁵ es una frase que parece calcada del ciclo «Belascoarán Shayne», de Taibo II (no en vano la dedicatoria de *Vientos de Cuaresma* está dirigida al autor hispano-mexicano), pues, como vimos en su oportunidad, el principal vínculo entre ambas

²³ *Paisaje*, p. 45

²⁴ *Idem*

²⁵ *Pasado perfecto*, p. 204

series de novelas es, justamente, la presencia de una tensa relación entre el detective y la urbe que habita, de la cual, por otro lado, le es imposible desprenderse, hecho mucho más notorio y emblemático en el caso de Conde, pues se encuentra en un periodo histórico en que el exilio es una realidad cotidiana.

Si bien es imposible negar que la perspectiva crítica hacia las condiciones físicas de La Habana es una constante, también es necesario señalar que para el protagonista la opción del alejamiento de la misma resultaría absurda, dado que es un individuo enraizado a su barrio y a su gente; sus lazos con ese suburbio habanero se remontan cien años atrás, cuando el primer Conde, prófugo español, fundó la comunidad en la que el teniente nació y sigue morando; su infancia, recordada por las primeras lecciones de vida que le dio su abuelo Rufino, y su adolescencia, transcurrida en el preuniversitario de La Víbora, son dos de los motivos principales que lo atan a ese entorno. El otro, igual de significativo, es su círculo de amigos. Y aunque el fantasma de la salida de la isla está latente en las novelas, como es obvio al tratarse temas como la represión homofóbica y los dirigentes corruptos exiliados, queda claro que Conde no siente ninguna atracción por dejar el país, pese a su desencanto progresivo. Tal como lo muestra el siguiente pasaje, así como la mirada reprobatoria hacia La Habana se mantiene en el transcurso del ciclo, una opinión no menos dura, incluso ridiculizante, se efectúa a propósito de la idealización de Miami y del supuesto mundo libre:

La Calle 8 no es más que eso: una calle fabricada con la nostalgia de los de Miami y con los sueños de los que queremos ir a Miami. Es como las ruinas falsas de un país que no existe ni existió, y lo que queda de él está enfermo de agonía y prosperidad, de odio y de olvido [...]. Aunque aquello esté lleno de cubanos, la gente ya no vive como vivía en Cuba y no se comporta como se comportaba en Cuba. Los que aquí no trabajaban allá nada más piensan en trabajar y en tener cosas [...]. Los que aquí eran ateos allá se vuelven religiosos y no se pierden una misa. Los que fueron comunistas militantes se transforman en anticomunistas más militantes todavía [...]. Además, allá pasa algo parecido a lo que sucede desde acá con la imagen de Miami: allá la gente empieza a mitificar a Cuba, a imaginarla como un deseo, más que a recordarla como una realidad²⁶.

²⁶ Paisaje, p. 75-77

Ese aquí y allá comparativo reitera la pérdida de la ilusión una vez que se sale de Cuba y ésta se vuelve un lugar mítico al cual, a fin de cuentas, se busca regresar. Por ello se crea la Pequeña Habana en Miami, en un intento por reflejar y al mismo tiempo calmar la añoranza del país abandonado. De acuerdo con la cita, la contradicción de los exiliados que construyen ese barrio radica en su empeño por trasladar un pedazo de la capital cubana a Florida mientras por otro radicalizan, en sentido opuesto, su comportamiento y sus costumbres anteriores, cuando habitaban en la isla: Mario Conde no imagina *Little Havana* como el lugar de ensueño donde los cubanos desean llegar un día, sino como una caricatura artificial y sin color del espacio al cual siente un apego que trasciende las carencias, el desgaste y su propia postura frente al régimen. Similar al héroe que acepta su destino trágico, Conde, resignado pero sin lamentos, se mimetiza en las calles, en la gente y el clima habaneros; esa dependencia mutua indica que ninguno de los dos, ni protagonista ni espacio, puede existir aislado dentro de este ciclo narrativo en que ambos son, en igual medida, metáforas de un desencanto (a nivel personal en el primero y social en el segundo) que lleva años gestándose: «Al final nos parecemos la ciudad que me escogió y yo, el escogido: nos morimos un poco, todos los días, de una muerte prematura y larga hecha de pequeñas heridas, dolores que crecen, tumores que avanzan... Y aunque me quiera rebelar, esta ciudad me tiene agarrado por el cuello y me domina, con sus últimos misterios»²⁷.

²⁷ *Vientos*, p. 138

LA PERSPECTIVA NARRATIVA:

EL PERSONAJE DEL TENIENTE INVESTIGADOR MARIO CONDE

«El personaje “positivo”, como se llama en Cuba, que es el investigador policiaco, es un tipo solitario, triste, escéptico, reconcentrado, bastante borracho... un personaje que soñó que podía ser escritor y no lo es.»

Leonardo PADURA sobre el teniente Conde, en entrevista con Juan Armando EPPLE

Al inicio de esta investigación hemos propuesto una serie de características genéricas del relato policial con el fin de delimitar, en lo posible, los parámetros bajo los cuales lo reconocemos como tal. Por otro lado, el empleo de distintas nomenclaturas para el género sale a relucir en el transcurso del presente estudio: los textos analizados han sido nombrados indistintamente relato o ficción de detectives, novela policial o novela de detección, de lo cual se puede inferir que los tres confluyen en un mismo significado. Hemos dejado al margen, por ejemplo, la popular fórmula *novela criminal*, pues el espectro al que se refiere, más amplio, no incluye forzosamente el elemento imprescindible de una historia de la resolución del crimen perpetrado; el epíteto *policíaco*, de uso frecuente en el ámbito académico y editorial español para referirse al género, ha sido desplazado en este trabajo para denominar de forma exclusiva las acciones de las fuerzas del orden oficiales (las labores de *la policía*), mientras que la etiqueta novela de enigma, frecuentemente manejada como una abstracción del género, ha sido empleada para hacer referencia al relato clásico policial, también llamado *puzzle*, donde se gesta y se hacen los primeros procesos de cambio en la retórica del género.

Junto con la aparición de la narrativa policial irrumpe el personaje literario del investigador amateur o, mejor dicho, es gracias a la invención de éste como el

género toma una forma independiente de los anteriores relatos sobre crímenes, pues es mediante esa figura (y su perspectiva) como el raciocinio y el uso de la lógica desenredan el enigma propuesto en la trama, y esa tensión incógnita-resolución constituirá, a partir de Poe, uno de los rasgos principales que sostienen la estructura del género, de tal suerte que, como afirma Ricardo Piglia, «[el detective] encarna la tradición de la investigación que hasta ese momento circulaba por figuras y registros diversos. La compleja red y la historia misma de esa función interpretativa se cristaliza ahora en él. La lucidez del detective depende de su lugar social: es marginal, está aislado, es un extravagante»²⁸, características que son claramente identificables en personajes como Dupin o Holmes, los cuales, si bien ayudan a recuperar el orden desestabilizado por la acción de un delincuente, no colaboran con la policía, sino exhiben la ineptitud de ésta, hecho que constituye su mayor satisfacción. El teniente Conde, al ser continuador de una tradición que se funda con Dupin, conserva algunos atributos de los primeros detectives, sobre todo en lo referente a su personificación de la infalibilidad; no obstante los puntos de contacto entre el personaje creado por Padura y otros detectives literarios, encontraremos en su configuración una serie de divergencias que, sin deslindarlo de la tradición, le dan esa «extravagancia» propia de la que habla Piglia.

En este apartado realizaremos un acercamiento al protagonista de «Las cuatro estaciones» mediante el análisis de su situación generacional, de su experiencia y su código ético en tanto ciudadano y en tanto policía (teniendo como referente la caracterización de Piglia arriba citada: la marginalidad, el aislamiento, la extravagancia), así como el de la perspectiva narrativa (personaje principal y narrador) que rige la serie.

En el curso de este trabajo hemos referido que una de las particularidades del género policial es la creación de sagas, las cuales llegan a trasladar personajes de un ciclo a otro, o que incluso pueden ser construidas alrededor de un mismo

²⁸ R. PIGLIA, *El último lector*, p. 79

protagonista pero escritas por autores distintos²⁹; si hacemos énfasis en lo anterior es para extender uno de los postulados que Jean-Philippe Miraux apunta en su estudio sobre el personaje novelístico: «La lisibilité d'un roman est intimement lié à la construction du personnage qui constitue un lieu de cohérence textuelle privilégié»³⁰. Así como la novela *precisa* de personajes realizando acciones que permitan esa legibilidad a la que se refiere Miraux, el ciclo narrativo comparte esa misma exigencia, ampliándola a la totalidad de los volúmenes que lo componen.

En las cuatro novelas del ciclo de Padura encontramos dos bloques de personajes que «acompañan» al teniente Conde. El primero corresponde al círculo íntimo del protagonista, personajes que están fuera de la diégesis abocada a la resolución del caso y que nunca intervienen de manera directa en la vida laboral del teniente, salvo cuando toman el papel de confidentes; por otro lado, los personajes de la Central de La Habana, entre policías, expolicías y secretarías, conforman el segundo grupo que aparece como una constante dentro de la saga. La existencia de ambos conjuntos ayuda a definir los dos ámbitos en que se desplaza el teniente y, con ello, las dos historias que articulan cada novela: una que privilegia el recuento de lo sucedido antes y después del crimen que se investiga (el relato policial *per se*, que tiene a Mario Conde como detective), y otra de índole más cercana a la problemática rutinaria de los habitantes de Cuba en el año 1989 (la historia personal de Mario Conde). Como se puede ver, en ambos casos la focalización contraviene la mayor parte de los preceptos de la novela policial revolucionaria, pues Conde, a pesar de su pertenencia al cuerpo policiaco, resuelve el misterio prácticamente sin ayuda —con excepción de sus «informantes», delatores que nada tienen que ver con la actividad de protección a la Revolución que los miembros de las CDR aportan a la policía en las novelas precursoras—, su integridad revolucionaria se pone en duda con frecuencia debido a su alcoholismo y a sus insubordinaciones durante el trabajo,

²⁹ Quizá el caso paradigmático de este modelo de escritura «colectiva» sea el personaje Gabriel Lecouvreur, *Le Poulpe*, creado en 1995 por Jean-Bernard Pouy, el cual aparece en más de doscientas novelas, en decenas de cómics y en una película.

³⁰ J-P. MIRAUX, *Le personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*, Nathan, Paris, 1997, p. 13

y, sobre todo, su insistencia y eficacia para descubrir, detrás de los casos que resuelve, no al individuo antisocial o a las agrupaciones contrarrevolucionarias, sino a miembros de las altas esferas del gobierno cubano. Así, al transgredir los roles convencionales de los investigadores de la novela policial revolucionaria, en «Las cuatro estaciones» se crea una plataforma distinta desde la cual se intenta reflejar el desencanto, y en ocasiones el disentimiento, de la coyuntura económica y social de la isla utilizando como mediador a Mario Conde.

La primera caracterización que atrae al lector acerca del detective es su nombre. El teniente investigador, dice Leonardo Padura en una entrevista, «se llama como el famoso director de BANESTO [Banco Español de Crédito, S.A.], Mario Conde. Me hacía falta un nombre que sonara bien, y éste resultó apropiado. Sus amigos le dicen “el Conde”»³¹. *El Conde*, además de «sonar bien», hace, en primera instancia, referencia a un título nobiliario que resulta absurdo en el contexto del personaje; por otro lado, bajo conocimiento de causa, Padura nombra a su detective como un banquero, abogado y empresario español que, poco tiempo después de la creación del personaje de la novela, sería acusado y condenado por falsificación de documentos y «apropiación indebida», lo cual trae a la mente la frase que Piglia atribuye a Bertolt Brecht y que utiliza como epígrafe de su novela policial *Plata quemada*: «¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?» Padura recupera la costumbre, muy ligada al relato de detectives, de asignar a los protagonistas nombres codificados (o al menos alusivos) que remiten a la tradición del género, desde el Auguste Dupin creado por Poe, que toma el nombre de un personaje de las *Memorias* de Eugène-François Vidocq (quien, a su vez, inspiró el Jean Valjean de *Les Misérables* y el Vautrin de «La Comédie humaine»); el antagonista de Arsène Lupin, Herlock Sholmes, cuya alusión es más que obvia; el comisario Salvo Montalbano de los relatos de Andrea Camilleri, llamado así como homenaje a Vázquez Montalbán, o el personaje principal de *El nombre de la rosa*, Guglielmo da

³¹ Juan Armando EPPLE, «Entrevista a Leonardo Padura Fuentes», en *Hispanérica*, año XXIV, núm. 71, ago 1995, p. 57

Baskerville, parodia-homenaje de la novela *The Hound of the Baskervilles*, tercera en la que aparece el detective de Conan Doyle.

Para Luz Aurora Pimentel «el nombre es el centro de imantación semántica de todos los atributos [del personaje], el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones»³²; en otras palabras, no es gratuito, y menos en una tradición sustentada fuertemente en la estilización paródica, como lo es la literatura policial latinoamericana, que los nombres de protagonistas adquieran una relevancia incluso a nivel paratextual, como los títulos mismos de las series a las que nos hemos aproximado. De tal suerte que, como argumentamos en el primer apartado del capítulo anterior, en el nombre de Isidro Parodi se anuncia la reinterpretación *paródica* del esquema clásico de los cuentos de Chesterton, pero también la autoparodia de los temas y motivos desarrollados por Borges y Bioy Casares en el resto de su obra (la metaficción, la irrupción de lo fantástico). Héctor Belascoarán Shayne, el detective independiente creado por Taibo II, muere acribillado, como héroe épico, y en sus apellidos se nota el pasado familiar «combativo» que su autor le adjudica: el paterno, vasco (es hijo de un republicano exiliado), y el materno, irlandés. Por su parte, en el tercer ciclo analizado, Fonseca utiliza un sobrenombre para designar a su protagonista con mucha mayor frecuencia que su nombre completo (Paulo Mendes es evocado sólo una vez en el ciclo): se trata de un *personaje referencial*³³, ya que su apodo, tomado del cómic *Mandrake the Magician*, transfiere el sentido que el imaginario popular le ha dado al nombre (mago, prestidigitador, ilusionista, capaz de hipnotizar) hacia un sentido más pragmático dentro de las historias del abogado criminalista: su capacidad para convencer y manipular.

No obstante, resultaría simplificar demasiado el hecho de que, como en la circunstancia motivadora del nombre de *Mandrake*, el apelativo «Mario el Conde»

³² L.A. PIMENTEL, *El relato en perspectiva*, p. 63

³³ Personajes que, según la definición de Philippe HAMON, «remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura, a roles, programas y usos estereotipados, y su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector», citado por L.A. PIMENTEL, *ibid.*, p. 64

represente únicamente el uso irónico de un título de la nobleza dentro de un sistema socialista; cierto, no deja de ser paradójico, mas el asunto relevante es por qué y cómo Mario Conde se vuelve *El Conde* e incluso, para Josefina, madre de su amigo Carlos, es *El Condesito*. Además de remitir al respeto por su trabajo y a la cercanía afectiva de sus allegados, la ambigüedad onomástica en el caso del protagonista de «Las cuatro estaciones» sirve como estrategia para mostrar la inestabilidad del personaje durante la pesquisa y sus encuentros amorosos (recordemos que, a pesar de su talento para desentrañar enigmas, a Conde se le dificulta controlar su temperamento); así, a través de estas ligeras variantes, se crea un efecto de descentralización de la personalidad: *El Conde* para el mejor investigador de la Central de La Habana; *Condesito* para denominar al amigo de la infancia que, aun en la madurez, conserva sus actitudes juveniles, y Mario Conde «a secas», el individuo desesperanzado, fanático de béisbol, admirador de J.D. Salinger y de Hemingway, y muy probablemente un escritor frustrado metido a policía. El teniente investigador de Padura, cuyo nombre parecía «lleno» semánticamente, es un claro ejemplo de lo que sucede con los *personales referenciales*, pues éstos, como anota L.A. Pimentel, «sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos. De tal manera que si el nombre referencial es un nombre relativamente “pleno” el inicio del relato, las formas acumulativas de significación van matizando, incluso modificando esa plenitud»³⁴. Una de las maneras de entender esa transformación del protagonista es acercándonos a los aspectos «biográficos» de Mario Conde, es decir, a su experiencia vivencial dentro de las dos historias que, ya hemos comentado, se entrelazan en la serie: el relato policial y el de índole cotidiana.

Los recuerdos de Mario Conde se remontan a los tres años de edad, en especial las primeras excursiones con su abuelo Rufino a través de los corrales de gallos de pelea que, todavía a mediados del siglo XX, abundaban en la zona. Conde nace el 9 de octubre de 1953; treinta y seis años después, luego de resolver el caso

³⁴ *Ibid.*, p. 65

del asesinato de Miguel Forcade Mier —desertor del gobierno cubano en 1978 y nacionalizado estadounidense—, abandona su empleo en la Central. Las fechas, en sí, no serían importantes si no contuvieran marcadores cronológicos fáciles de identificar. Por un lado, el hecho de que Conde haya nacido y vivido su infancia durante los últimos años de la dictadura de Batista sirve como contraste de lo que, posteriormente, en edad escolar, se vio beneficiado en tanto miembro de la primera generación que disfrutó las políticas educativas que trajo la Revolución de 1959. Sus años de formación ideológica en el preuniversitario son influidos, sin que él lo sepa en ese momento, por la atmósfera hostil hacia los intelectuales críticos. Así como en 1971 el encarcelamiento y la retractación pública del poeta Heberto Padilla detonaron la primera ruptura entre la intelectualidad internacional y la Revolución Cubana, en ese mismo año Mario, alumno del preuniversitario, tiene su primera desilusión al ser censurado el número inicial de *La Viboreña*, revista estudiantil en la que publica su primer relato. El narrador refiere, con ironía, los argumentos del director de la escuela («que al año siguiente ya no sería director por el escándalo Waterpre») para descalificar la publicación:

Al otro día nos citó el secretario, aula por aula, para una reunión a las dos de la tarde en la dirección. Éramos tan escritores y tan ingenuos que esperábamos recibir diplomas además de felicitaciones y otros estímulos morales por aquella revista tan innovadora [...]. ¿Por qué todos, todos los poemas de la revista eran de amor y no había uno solo dedicado a la obra de la Revolución, a la vida de un mártir, a la patria en fin? ¿Por qué el cuento del compañerito Conde era de tema religioso y eludía una toma de partido en contra de la iglesia y su enseñanza escolástica y retrógrada?³⁵

La censura y la autocensura impuestas por la premisa del arte como transformador social están reflejadas a pequeña escala en la cita anterior, pues se trata de una versión preuniversitaria del juicio a Padilla y de su consiguiente «autocrítica» pública; tal como sucedió tras el caso Padilla con los intelectuales

³⁵ *Pasado perfecto*, p. 59

occidentales favorables a la Revolución, Mario Conde se hace los mismos cuestionamientos sobre la validez de privilegiar a toda costa el compromiso social en la literatura, en una especie de secuencias paralelas acontecidas en 1971. Luego de ese primer desengaño literario, Conde decide elegir la carrera de psicología en la universidad. Aunque no se detallan las razones por las que pronto abandona sus estudios universitarios, se insinúa que éstas se relacionan con la necesidad de ganar dinero para mantenerse a sí mismo y a su madre, lo cual pondría en duda el derecho de todos los ciudadanos a la educación superior, sin importar la situación económica. Tampoco se profundiza en su etapa como oficial de la policía, y sólo se menciona una vez la circunstancia de su traslado a la sección de Asuntos Criminales de la Central de La Habana, alrededor de 1979. A partir de allí, la biografía del Conde tiene una elipsis de una década hasta el momento presente del ciclo que, como hemos advertido, arranca el 1 de enero de 1989, cuando su experiencia le ha bastado para reforzar su escepticismo y desilusionarse casi por completo, pues «diez años revolcándose en las cloacas de la sociedad habían terminado por condicionarle sus reacciones y perspectivas, por descubrirle sólo el lado más amargo y difícil de la vida, y hasta habían conseguido impregnarle en la piel aquel olor a podrido del que ya no se libraría jamás»³⁶.

Ahora bien, si la focalización está orientada desde la postura del detective en todo el ciclo, donde tanto narrador como protagonista insisten en recordarle al lector lo poco gratificante que es la labor del policía, ¿por qué nunca encontramos una respuesta convincente a la pregunta-*leitmotif* de «Las cuatro estaciones»? «Oye, Mario [dice el mayor Rangel], lo que nunca me dijiste en estos años fue por qué coño te metiste a policía. ¿Me lo vas a decir ahora?»³⁷ La pregunta, que es formulada por varios personajes, tiene siempre la misma respuesta fácil, automática, y que en primera instancia adolece de uno de los tantos puntos débiles de la novela policial frente a la academia: la inverosimilitud. El personaje Mario Conde, como

³⁶ *Ibid.*, p. 56

³⁷ *Paisaje*, p. 41

Héctor Belascoarán Shayne, es también descendiente del *hard-boiled* estadounidense, y aunque el teniente investigador habanero no es un detective privado, su integridad ética es intachable, por ello su respuesta a la pregunta insistente nunca varía: escogió ese trabajo porque aborrece que los delincuentes anden libres. Tantas veces repite esa explicación poco original que «quizá su argumento de que era policía porque no le gustaba que los hijos de puta se quedaran sin castigo le había complacido tanto que llegó a creerlo y a convencerse»³⁸. Al lector, sin embargo, le suena poco persuasiva tal respuesta, que incluso puede ser interpretada como una manifestación reaccionaria (actitud que, a decir verdad, es frecuente en algunas novelas policiales, como hemos visto en los casos de Bond y de Mike Hammer). O tal vez, en el extremo opuesto, demasiado cursi para ser emitida por un policía. Y es ahí donde está la clave para entender la afirmación romántica de Mario Conde, en el hecho de que, por más que resulte obvio, es sólo un personaje, la figura necesaria para dar forma al relato de detección que sostiene la obra, pues, como Leonardo Padura afirma en su «Nota del autor» de la tercera novela, «Mario Conde es una metáfora, no un policía, y su vida, simplemente, transcurre en el espacio posible de la literatura»³⁹. Por ello poco importa que la razón por la cual Conde decide ser policía no sea dilucidada con claridad en la obra: al ser, como lo llama Padura, una metáfora, está exento de justificar ese detalle, cuya omisión, por otro lado, no afecta ni la cohesión ni el pacto de credibilidad entre obra y receptor.

La idea del «personaje como metáfora» a la que acude Padura tiene que ver, sobre todo, con el proceso de desencanto de la generación del Conde. El protagonista —en este caso un policía— sirve al mismo tiempo de muestra y de vocero de toda una generación que acompaña los triunfos y reveses de la Revolución Cubana, lo que en términos teóricos Jean-Philippe Miraux denomina *función simbólica del personaje*. Esta función de la dimensión actorial del relato se da cuando «le personnage dépasse [...] le domaine strictement individuel et sert à

³⁸ *Ibid.*, p. 16

³⁹ *Máscaras*, p. 9

représenter une couche plus ou moins large de la population, un domaine plus ou moins large de convictions, de positions morales ou idéologiques»⁴⁰. Es interesante ver cómo en el personaje Mario Conde se modifica en dos sentidos el paradigma de la novela policial cubana: por un lado, la investigación ya no recae en un conjunto de investigadores calificados y comprometidos con la Revolución, sino depende de la capacidad de uno solo, mientras por otro ese mismo individuo, el policía, que en todo caso debe representar los valores de la sociedad revolucionaria según los principios de las novelas precedentes, es ahora un miembro más de ella, sin distinciones que vayan más allá de su condición de servidor público, y por lo tanto con las mismas carencias, inconformidades y cuestionamientos hacia el régimen y su política económica interna.

¿Cómo ser entonces el representante de la justicia si, al mismo tiempo, se pertenece a la colectividad descontenta con el discurso hegemónico? Dada esta circunstancia, el protagonista entra en un conflicto de identidad que no se resuelve, se evade, pues a pesar de ser un teniente cumplidor y sobresaliente, es un policía a medias, sin un convencimiento entero de su profesión. En el ámbito de su vida privada, dista mucho de ser un ciudadano ejemplar, y si su empleo se ve en riesgo es justamente a causa de sus indisciplinas dentro y fuera de la Central; sin embargo, más que un policía irreverente es un integrante de la «generación invisible» que, en palabras de Persephone Graham, está constituida por «Cubans born just before the Revolution [who] missed all the promise of its early years, living through constant hardships and disappointments that made them skeptical toward official discourse»⁴¹. Invisible o escondida, esta generación de cubanos representada por el Conde y sus amigos se debate entre la frustración de no haber podido completar la responsabilidad histórica de transformar a la sociedad, de alcanzar la conformación del *hombre nuevo* proclamado por Ernesto Guevara, y el sentimiento de impotencia al ver el desmoronamiento paulatino de un sistema que, en la realidad, muestra cada

⁴⁰ J-P. MIRAUX, *op. cit.*, p. 13

⁴¹ P. GRAHAM, *op. cit.*, p. 55

vez menos recursos para franquear las adversidades externas e internas. En el ciclo narrativo se nombra, de forma abierta, a esa generación llamada a superar el retraso prerrevolucionario, la cual, a finales de los ochenta y con una edad madura, se da cuenta de que sus esfuerzos han sido insuficientes, como afirma Miki, el amigo escritor de Mario Conde:

¿Por qué no eres policía de verdad?, ¿eh? Estás a medio camino de todo. Eres el típico representante de nuestra generación escondida, como me decía un profesor de filosofía en la universidad. Me decía que éramos una generación sin cara, sin lugar y sin cojones. Que no sabía dónde estábamos ni qué queríamos y preferíamos entonces escondernos. Yo soy un escritor de mierda, que no me busco líos con lo que escribo, y lo sé. Pero tú, ¿qué eres tú?⁴²

Aunque secundario, Miki es un personaje revelador: es el primero en aceptar su mediocridad como escritor y su filiación por conveniencia a la estética propugnada por el socialismo cubano (una suerte de antítesis del autor explícito, Leonardo Padura, en la Cuba contemporánea); es, también, la parte de esa generación escondida que pudo hallar una manera de integrarse al sistema cultural dejando en segundo plano cualquier convicción personal al eliminar toda intención crítica en sus textos, siempre publicados en los órganos oficiales, «que no se busca líos» con lo que escribe.

Así como ese personaje representa un sector de la intelectualidad, en «Las cuatro estaciones» se les da voz a otros actores sociales de la Cuba posrevolucionaria. Los amigos de Mario Conde componen un abanico heterogéneo en lo que respecta a sus actividades laborales, ya que entre estos figuran profesionistas, escritores, traficantes y soplones, todos ellos unidos por los años de juventud compartidos en el bachillerato, en una época —la década de 1970— en que la situación de la isla permitía que los proyectos de vida fueran ambiciosos. Sin embargo, casi veinte años después, una nueva conciencia se superpone a aquella que les fue fomentada en la escuela, y se dan cuenta de que por una serie de motivos

⁴² *Pasado perfecto*, p. 156

ninguna de sus aspiraciones se ha cumplido, por lo que de forma inevitable surge una crisis de desencanto generacional, pues como dice Conde, «a nosotros nos encantaba el lío de tener el pelo largo y oír música como benditos, pero nos dijeron tantas veces que teníamos una responsabilidad histórica que llegamos a creerlo y todo el mundo sabía que debía cumplirla, ¿no?»⁴³

«Las cuatro estaciones», además de ser una saga policial innovadora dentro de la literatura latinoamericana del género, es también una crónica de la desilusión. Debido a eso, uno de los aspectos que se privilegian en la construcción del detective protagonista es la memoria («Al Conde le gustaba recordar, era un recordador de mierda»⁴⁴); de ahí que en el curso del relato de la detección se intercalen fragmentos relativos al pasado de Mario Conde, narrados en primera persona. Tomemos como ejemplo el primero de estos textos que aparece en la tetralogía, una analepsis que encierra varias constantes del ciclo, como el anuncio de la tragedia del Flaco Carlos, herido en la misión militar cubana en Angola, la inestabilidad amorosa del Conde, el tema de la amistad y el origen lejano del enigma de esa primera entrega, la desaparición de Rafael Morín, cuadro revolucionario intachable y funcionario del Ministerio de Industrias:

El Flaco Carlos ya no es flaco, pesa más de doscientas libras, huele agrio igual que todos los gordos y el destino se ensañó con él, pero cuando lo conocí era tan flaco que parecía que iba a partirse en cualquier momento. Se sentó delante de mí, al lado del Conejo, sin saber que íbamos a ocupar esos tres pupitres, junto a la ventana, mientras estuvimos en el Pre. [...] Cuando el Flaco y yo nos enamoramos de Tamara estuvimos a punto de no ser amigos más nunca, y fue Rafael quien vino a resolver la cuestión: ni para el Flaco ni para mí. [...] Estábamos en tercer año del Pre cuando Tamara anunció en el aula que ella y Rafael se casaban. [...] Aquella noche cogimos nuestra primera borrachera memorable: entonces un litro de ron podía ser demasiado para los dos y Josefina tuvo que bañarnos, darnos una cucharada de belladona para aguantarnos los vómitos y eso, y hasta ponernos una bolsa de hielo en los huevos⁴⁵.

⁴³ *Vientos*, p. 67

⁴⁴ *Pasado perfecto*, p. 22

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33-34

Como observamos en su oportunidad, los tres ciclos policiales que anteceden a «Las cuatro estaciones» fijan su punto de vista narrativo en sus respectivos investigadores, aunque con variantes, pues *Seis problemas para don Isidro Parodi* y la «serie Belascoarán Shayne» utilizan un discurso transpuesto, mediado por un narrador, mientras que *Mandrake* refiere él mismo sus historias, que en ocasiones construye con la ayuda de otros medios, como la transcripción de conversaciones o de epístolas, pero en todo caso es material que él, en tanto guía único de la narración, ha seleccionado y presentado según su conveniencia. En «Las cuatro estaciones» se da una combinación de ambos tipos de narrador, una alternancia que, evidentemente, no es fortuita ni podemos pasar por alto, si bien no se trata de una estrategia novedosa dentro del género. Dicha variabilidad en los modos de enunciación no sólo implica la capacidad del protagonista para convertirse eventualmente en un «narrador literario», que a fin de cuentas es su anhelo y que anticipa el desenlace del conjunto de novelas, sino también una manera de informar al receptor a propósito de sus experiencias juveniles anteriores a la diégesis pero que trascienden en ésta, lo que en términos de Genette llamamos *analepsis mixtas* («dont le point de portée est antérieur et le point d’amplitude postérieur au début du récit premier»⁴⁶), es decir, una conjunción de analepsis externas e internas.

Ahora bien, dichas rupturas temporales por sí solas cumplen una función informativa de relleno que ayuda a configurar el presente del personaje, mas lo relevante de ellas en el aspecto narrativo es su enunciación en primera persona. ¿A qué se debe, pues, esta «interferencia» de un narrador en primera persona en un discurso que inicia dando preferencia a la tercera, sobre todo si dentro del género policial la perspectiva suele ser parte esencial en la construcción de la intriga, ya que a partir de ella se elige la información proporcionada? Para responder este cuestionamiento, por principio, debemos remarcar de nueva cuenta que el ciclo de Padura toma el registro de la narrativa policial y los elementos de la novela negra, pero no se inserta de lleno en el marco de la literatura popular, pues en él la

⁴⁶ G. GENETTE, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, p. 40

reflexión sobre la problemática social de un espacio y de un tiempo bien determinados tiene un peso mayor al de la descripción de la resolución de los misterios; por otra parte, el modo de enunciación en primera persona otorga una caracterización más fiel del personaje, ya que se presenta sin intermediación alguna⁴⁷, aunque no por ello podamos hablar de una polifonía narrativa, pues en ambos casos —en el discurso transpuesto y en el directo— se maneja la misma focalización, centrada en Mario Conde. Por tanto, cada intervención del protagonista en el texto, además de insertar una anacronía del discurso aparentemente central (el relato de detección), introduce los elementos de caracterización emotiva del teniente, como lo muestra el siguiente fragmento dedicado a su abuelo:

A veces sueño al abuelo Rufino y sus gallos y es el sueño de la muerte: en algún combate murieron todos aquellos animales perfectos, y por falta de combates y de poesía murió mi abuelo, después de la prohibición de las peleas y cuando se hizo tan viejo que sus piernas de piedra se ablandaron y ya no podía ir a las vallas clandestinas con la seguridad de correr más que la policía. Entonces se hizo completamente viejo: Nunca pelees si no tienes las de ganar, me dijo siempre, y cuando tuvo las de perder no peleó más. Un poeta de la guerra. No sé por qué hoy pienso tanto en él⁴⁸.

La alusión a la derrota es constante en voz del protagonista, aun cuando se trata de un detective sobresaliente; fuera del ámbito laboral, sus perspectivas tienden a ser pesimistas en los tres ejes que rigen sus intereses: el amoroso (un matrimonio fracasado), el artístico (su frustración como escritor) y el de la amistad (la desintegración de su círculo por la misma reducción general de expectativas). Por ello los cortes temporales en los que Conde se apropia de la narración constituyen el relato de una serie de iniciaciones que, a la luz de su presente, pueden ser consideradas como fallidas, es decir, no superadas. Gracias a estos fragmentos intercalados, de los cuales hemos dado un par de ejemplos, se genera la impresión de

⁴⁷ Es decir, un *discurso figural directo*, el cual «queda referido tal y como supuestamente lo pronunció el personaje en cuestión [...], una transcripción —efectiva o ficticia— del discurso del personaje», (L.A. PIMENTEL, *El relato en perspectiva*, p. 87)

⁴⁸ *Vientos*, p. 75-76

que uno de los elementos de cohesión en el ciclo de Padura es la estética de la desesperanza.

En «Las cuatro estaciones» se presenta una tensión pasado-presente, el primero revivido por la memoria insistente de Conde, el segundo por la desilusión actual; por ello no es de extrañar que la desesperanza a la cual hemos apelado se imponga poco a poco a lo largo de la tetralogía, culminando con la deserción del protagonista del cuerpo de la policía habanera. Contrario a los personajes de la literatura policial latinoamericana que lo anteceden, los cuales presentan como actividad principal dentro de sus historias la resolución de los crímenes —legado irrefutable de la narrativa de detectives convencional, sea la novela negra o la novela de enigma—, en la conciencia figural del teniente investigador predomina el examen de su cotidianidad derivada de un pasado que no acaba de ser comprendido; Isidro Parodi, por ejemplo, ni siquiera cuestiona su reclusión injusta en la cárcel: es un personaje cuyo pasado queda totalmente al margen de las seis historias que resuelve, pero que no protagoniza; Héctor Belascoarán Shayne está más preocupado por las maniobras represivas del gobierno mexicano que por su situación personal (recordemos que es heredero de una fortuna familiar), mientras que *Mandrake* se caracteriza por su desentendimiento del pasado y por su particular forma de interpretar el tópico del *carpe diem*. Mario Conde, por su parte, busca refugio en su memoria, pero ésta se vuelve agobiante a tal punto que el lector, en un principio enganchado por la trama detectivesca, desplaza su atención hacia las resoluciones del protagonista en su faceta de ciudadano común, alejado momentáneamente de una rutina de diez años en los que ha hecho frente a los delincuentes, a la burocracia y a las presiones de sus superiores. Así, el personaje-policía pierde terreno frente al Mario Conde vulnerable, aquel que es incapaz de sacudirse los fracasos del pasado, pues «la ruta de los recuerdos de Mario Conde siempre terminaba en la melancolía. [...] Descubrió que le gustaba recordar con la esperanza de mejorar su vida, y

trataba a su destino como un ser vivo y culpable, al que se le podían lanzar reproches y recriminaciones, insatisfacciones y dudas»⁴⁹.

El año de 1989 es, en la vida de Mario Conde, una etapa de revisión de su pasado, cuyo balance global lo empuja a tomar la decisión de reformular sus aspiraciones, alejándose en primera instancia de su labor de policía. Y es en ese momento cuando tiene una última oportunidad para superar la prueba iniciática de su madurez aplazada, llevar a cabo la determinación de volverse escritor, justo en un año clave para la historia contemporánea de Cuba, y al fin alcanzar la toma de conciencia de que «la soledad no es un mal incurable y quizás algún día recuperaría sus viejas ilusiones y tendría una casa en Cojímar, muy cerca de la costa, una casa de madera y tejas con un cuarto para escribir y nunca más viviría pendiente de asesinos y ladrones, agresores y agredidos»⁵⁰, rehabilitando su memoria desde una perspectiva distinta, la creativa y liberadora, una memoria donde «quedarían a flote sólo los buenos recuerdos, como debe ser, los que el tiempo salva y protege para que el pasado no sea una carga horrible y repelente»⁵¹. Mientras tanto, y para franquear esa prueba, el personaje deberá destrabar los enigmas correspondientes a las cuatro estaciones de ese año emblemático tanto para él como para la isla.

La literatura policial tiende a dotar a sus protagonistas de cualidades y excentricidades distintivas que van desde objetos-fetiché (la pipa del comisario Maigret, la jeringa con cocaína y el violín de Holmes, el habano de *Mandrake*) hasta una metodología que llega a ser dogmática. Mario Conde, en ese aspecto, no se aleja del prototipo del policía bueno del relato de detección clásico, intuitivo pero al mismo tiempo racional. Esta aparente contradicción otorga al personaje una profundidad mayor a la de los tres personajes paradigmáticos analizados anteriormente, pues Isidro Parodi, extremo de la deducción, no precisa hacer averiguaciones más allá de su celda; del lado opuesto, Héctor Belascoarán Shayne, detective *hard-boiled*, prefiere la acción frontal y la intuición al *musement* (mezcla

⁴⁹ *Pasado perfecto*, p. 189

⁵⁰ *Ibid.*, 133

⁵¹ *Idem*

de meditación y espíritu lúdico, descrito por Charles S. Pierce), en tanto que *Mandrake* es experto en artimañas y manipulaciones. Para el teniente cubano sería muy difícil ubicarse en alguno de los dos extremos, pues la racionalidad total sería incompatible con su carácter melancólico, y la maniobra física agresiva contravendría todo afán por entender las motivaciones de los delitos que persigue; por lo tanto, ejerce un método de investigación basado en fórmulas y hábitos desarrollados en sus diez años como policía: la observación, la paciencia y la imaginación:

Mucha rutina y aquellas ideas que a veces le venían de una inconsciencia remota sin haber sido solicitadas eran sus dos armas de trabajo preferidas. La tercera siempre fue conocer a la gente: si sabes cómo es alguien, sabes qué puede hacer y qué no debería hacer nunca, le decía a Manolo, porque a veces la gente hace precisamente eso, lo que no debería hacer, y también le decía que «mientras sea policía no voy a poder dejar de fumar, ni a dejar de pensar que algún día escribiré una novela muy escuálida, muy romántica y muy dulce, y también voy a seguir trabajando la rutina de la investigación [...]»⁵².

Si bien no es un modelo de investigación que sorprenda por su espectacularidad ni su ingenio, podemos notar en él uno de los aspectos que caracterizan al Conde, su cercanía con el individuo común. Debido a su origen, y a pesar de ser policía, Mario Conde mantiene contacto con los sectores humildes de su barrio y conserva un código de ética callejera (una exaltación de la nobleza del pueblo similar a la que hallamos en el ciclo de Taibo II), de ahí que parte de su éxito se base en la red de informantes que tiene en distintos puntos de la ciudad, frente a los cuales siente remordimientos, pues el más importante, Candito el Rojo, es un amigo de la infancia —un pequeño traficante del mercado negro que «se ganaba la existencia por los resquicios de las escaseces y la ineficiencia estatal»⁵³— a quien, a cambio de *novedades*, ofrece protección. Y aunque el personaje del soplón es frecuente en la narrativa policial, difícilmente existe un vínculo emotivo entre éste y

⁵² *Ibid.*, 183

⁵³ *Paisaje*, p. 83

el detective, pues ello supone que el triunfo de la investigación dependa en buena medida de la fiabilidad de terceros; sin embargo, para librar este obstáculo, en «Las cuatro estaciones» se le da crédito a este actor social mediante la amistad, subvirtiendo el modelo de la novela policial revolucionaria, donde los miembros del CDR local (no los chivatos) apoyan de buena fe y por sentido revolucionario a la policía. Todo ese protocolo, que formara parte del discurso político inherente a la tradición de este género literario en Cuba, queda suprimido, ya que la relación entre Conde y Candito el Rojo se respalda en «un pacto entre unos caballeros que, como única e inmejorable garantía, daban su sentido de la honra y la amistad, aprendido en los solares y barrios de La Habana, cuando todavía aquellas palabras tenían un sentido profundo»⁵⁴.

Es bastante conocido que una de las convenciones de la dimensión actorial del relato policial clásico es la participación de un confidente del protagonista: el narrador-amigo de Auguste Dupin; el Dr. John H. Watson; Flambeau, el compañero de aventuras del padre Brown, o el capitán Arthur Hastings, eventual narrador de las historias de Hercule Poirot. En los planos estructural y funcional, todos ellos sirven como actantes que, dada su aparente inferioridad intelectual frente a la del héroe, dimensionan al máximo las virtudes del detective o, como sugiere Loren D. Estleman a propósito de Watson, «he has the endearing ability to appear less astute than the reader, rendering himself more approachable than the aloof and awesome Holmes, without sacrificing respect for his native intelligence»⁵⁵. No es de extrañar, por lo tanto, que en la tetralogía de Padura aparezca un personaje que acompañe a Mario Conde, si bien no se trata de un amigo íntimo ni de un investigador torpe, sino de un policía con métodos propios, no tan refinados, que cumple más el papel de discípulo. El sargento Manuel Palacios, que a la postre ocupará el cargo del Conde cuando éste se retire, es el complemento idóneo en las pesquisas; su juventud y su ímpetu contrastan con el accionar del teniente, quien continuamente lo

⁵⁴ *Idem*

⁵⁵ L.D. ESTLEMAN, «On the Significance of Boswells» (introducción), en Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes. The Complete Novels and Stories*, vol. II, Bantam Classic, Nueva York, 2003, p. xii-xiii

reconviene por la poca paciencia que muestra al investigar los incidentes en cuestión («[Manolo] prefería resolverlo todo con un par de interrogatorios, una pista tanteada hasta hallar la otra punta de la madeja y, si acaso, pensar un rato y forzar las situaciones hasta hacerlas reventar»⁵⁶). En este sentido el colega del protagonista se perfila como un policía más tradicional frente a su superior, pues no comparte su visión crítica hacia la burocracia policial ni entiende el escepticismo y la insatisfacción que lo abruman. Sin embargo, esa divergencia, lejos de enemistarlos, sirve como punto de partida de una relación de respeto y cuidado recíproco, de mentor y aprendiz, y es Manolo el primero en lamentar, o al menos reconocer, la transformación gradual de Mario Conde en ese último año como policía en activo:

Aunque eran dos personalidades tan opuestas, los meses que llevaban trabajando juntos les habían creado una dependencia mutua que ambos disfrutaban como una prolongación de sus capacidades y deseos. Al sargento Manuel Palacios se le hacía difícil creer que al día siguiente dejaría de trabajar con el teniente Mario Conde para responder a las órdenes de otro oficial. Necesitaba que el Conde peleara⁵⁷.

Manolo, desde su posición de policía, supone que el combate de Conde se restringe al ámbito laboral, sin tener en cuenta que la liberación buscada por su jefe va más allá de la Central, más allá de la rutina y de la búsqueda de justicia. Hemos insistido en que Mario Conde es un policía atípico, que cuestiona el aparato de justicia al que representa, con preocupaciones similares a las del pueblo común, por así decirlo, un *outlaw* miembro de las fuerzas represivas del Estado. Lo paradójico del asunto es que conforme los años pasan el teniente desarrolle dos vetas de comportamiento que se agudizan al darse cuenta de la inutilidad de sus esfuerzos por mejorar su entorno. Por un lado, el rasgo de héroe romántico (resonancia del detective de la novela negra) se acentúa y se manifiesta en su anhelo de convertirse en escritor, mientras por otro su indiferencia y hastío pueden llegar a corromperlo, como sucede, para su sorpresa, con otros policías de la Central. Por ello el mayor

⁵⁶ *Pasado perfecto*, p. 183

⁵⁷ *Vientos*, p. 213-214

Rangel, su superior y maestro, le aconseja: «es mejor que te vayas de la policía antes de que no tengas remedio. Ahí vas a terminar siendo un cínico, o un insensible, o un mal tipo al que le da igual ver a un muerto que tomarse un refresco. Si de verdad quieres escribir, ponte a hacerlo, pero no vuelvas a decir que no tienes tiempo»⁵⁸.

Si separamos por un momento al personaje principal de la trama detectivesca, podemos sin duda considerar que «Las cuatro estaciones» es el relato de la transformación de ese personaje luego de años de realizar con esmero un oficio que ha dejado de ser gratificante, una labor escogida no por vocación sino por casualidad o necesidad. El medio más eficaz que halla para desentenderse de su frustración es el consumo de alcohol; a falta de la perseverancia necesaria para escribir sus «historias escuálidas y conmovedoras», Conde bebe una botella de ron cada noche, a veces solo, otras con su mejor amigo, el Flaco Carlos. Además del alcohol, el ritual autodestructivo se aviva con recuerdos juveniles y dudas sobre el presente. Para completar la escena patética, el Conde suele pasar por alguna desilusión o ruptura amorosa, lo cual lo lleva invariablemente a repetir el mismo deseo: «Tengo ganas de emborracharme [...]. Pero emborracharme como un animal y caerme en cuatro patas y mearme en los pantalones y no pensar más nunca en mi vida. Pero más nunca...»⁵⁹. Y, noche a noche, lo cumple. El teniente y su mejor amigo, el mismo que quedó inválido tras un disparo durante la guerra, adjudican su alcoholismo a las mujeres, al destino trágico, a la mala suerte; ambos personajes bien pueden dedicarse a embriagarse diario hasta, literalmente, morir, pues «se estaban suicidando, cobarde pero decididamente. Ya no quedaba nada, salvo el amor y la fidelidad, de aquellos tiempos en los que el Flaco y el Conde pasaban las tardes y las noches, en esa misma habitación, escuchando música a volúmenes sobrehumanos mientras discutían de muchachas y de pelota»⁶⁰.

Pero la decisión final de teniente es distinta, quizá lindando con lo moralista, o al menos con lo sentimental. Mario Conde no muere de congestión alcohólica, ni

⁵⁸ *Paisaje*, p. 235

⁵⁹ *Vientos*, p. 194

⁶⁰ *Ibid.*, p. 195

de cirrosis, ni masacrado por gánsters pagados por el Estado al que tanto incomoda, como sucede con Belascoarán Shayne, a pesar de que «después de haber firmado la solicitud de licenciamiento [...] decidió encerrarse a morir de rones, de cigarros, de penas y de rencores»⁶¹. Ese primer intento por destruirse, que en el tiempo diegético ocurre durante la elipsis que se forma entre las novelas *Máscaras* (III) y *Paisaje de otoño* (IV), es interrumpido por una solicitud urgente de reintegrarse a su puesto y descubrir el misterio del asesinato de Miguel Forcade Mier. Al ser el volumen que cierra el ciclo, *Paisaje de otoño* muestra con mayor evidencia la transformación del personaje que es, a su vez, un nuevo «enigma» para el lector, que baraja dos posibilidades: a) Mario Conde, como se viene anunciando desde el *incipit* de la serie, morirá de borracho, o b) más heroica y románticamente, Mario Conde hará el intento de hacerse literato. Si, como hemos asegurado más arriba, el protagonista de «Las cuatro estaciones» tiene una fuerte función simbólica, es evidente que la primera opción debe quedar descartada. Queda, entonces, justificar su retiro del cuerpo de policía mediante razones «estrictamente personales» que resulten verosímiles, lo cual no es complicado debido a que la perspectiva del protagonista se inclina de forma cada vez más palpable hacia sus aspiraciones literarias. Por ello su baja voluntaria es un triunfo sobre las instituciones y, en primer lugar, sobre las condiciones que le habían impedido elegir su modo de vida:

Porque no quiero seguir revolviéndome en la mierda, en la mentira, en la falsedad. Porque no resisto la idea de que la mitad de los policías que fueron mis compañeros durante diez años, entre los que había gentes en las que yo creía, hayan sido expulsados justa o injustamente. Y porque quiero tener una casa frente al mar para ponerme a escribir. Quiero escribir una historia escuálida y conmovedora⁶².

Siguiendo con la propuesta de Jean-Philippe Miraux enunciada al inicio del apartado, podemos dar al retiro del Conde una lectura también simbólica, con todos los riesgos que esto implique. Si confrontamos la postura de otro personaje del ciclo,

⁶¹ *Paisaje*, p. 16

⁶² *Ibid.*, p. 128

Andrés, quien decide pedir un visado estadounidense y salir de la isla, veremos que la elección del Conde es una manera de expresar su descontento pero, también, su apoyo a que los cambios dentro de la isla se basen en la autodeterminación. Andrés, el único del grupo que consiguió terminar y ejercer la carrera de su elección, medicina, «el único que había logrado un matrimonio envidiable, con dos hijos incluidos, y había tenido el privilegio de tener casa propia y auto particular»⁶³, es el que demuestra un mayor descontento, el más amargado del círculo de amigos. Todos apoyan su decisión de cambio de vida, aunque para ellos sea difícil de comprender. Conde y los demás se quedan, unos en situaciones más precarias que otros, algunos por comodidad, otros por evitar la añoranza del país de origen, pero ninguno, al menos en nuestra opinión, por un verdadero espíritu revolucionario en el sentido oficialista. La purificación, si puede llamarse así, consiste en verificar los errores y tomar conciencia de ellos para emprender los anhelos postergados; la diáspora, a fin de cuentas, no tiene que estar ligada por fuerza a un desplazamiento físico, sino, como en el caso de Mario Conde, al simple acto de escribir su famoso relato escuálido y conmovedor, a la manera de Salinger, quizá la historia de «un policía, un joven herido, [...] un escritor prostituido por su ambiente, y de toda una generación escondida, [...] aquella crónica de dolor y de amor, vivida en un pasado tan remoto que la memoria trataba de dibujar con tintes más amables, hasta hacerlo parecer casi bucólico. *Pasado perfecto*: sí, así la titularía, se dijo»⁶⁴.

⁶³ *Ibid.*, p. 24-25

⁶⁴ *Ibid.*, p. 259

LA PARODIA COMO PRINCIPIO CONSTRUCTIVO DE «LAS CUATRO ESTACIONES»

«Acogiéndome a ciertas libertades poéticas, [...] he citado, con mayor o menor extensión, textos de Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Dashiell Hammett, Abilio Estévez, Antonin Artaud, Eliseo Diego, Dalia Acosta y Leonardo Padura, además de varios documentos oficiosos y algunos pasajes de los Evangelios. En más de una ocasión los transformé y en otras hasta los mejoré.»
Leonardo PADURA, «Nota del autor», *Máscaras*

Así como el género policial en América Latina, en el curso de su historia, se ha apropiado con desigual fortuna de las estructuras y de las variantes de la narrativa de detectives, a lo largo de este trabajo se ha insistido en que la estilización paródica es una de las modalidades textuales que lo articulan y distinguen de otras obras que, en contextos distintos, utilizan la misma fórmula literaria. En el capítulo segundo se han señalado los aspectos paródicos que sobresalen en las tres sagas que consideramos antecedentes directos de «Las cuatro estaciones», y se han adelantado algunas nociones teóricas en torno a la parodia como elemento constructor del discurso de la narrativa policial latinoamericana. En la aproximación de las páginas siguientes se intentará abarcar el espectro de las diferentes manifestaciones de la parodia en la tetralogía, lo cual nos llevará a analizar de manera autónoma los elementos que la constituyen: la parodia como incorporación de una tradición literaria, la crítica a la represión y a la corrupción de los ideales revolucionarios, la parodia como práctica hipertextual, y un debate sobre la posible inclusión del ciclo dentro de la estética del policial posmoderno.

En el capítulo «Discours romanesque» de *Esthétique et théorie du roman*, Mijail Bajtín aduce que «pour être substantielle et productive, la parodie doit justement être une *stylisation parodique* : elle doit recréer le langage parodié comme un tout substantiel, possédant sa logique interne, révélant un monde singulier,

indissolublement lié au langage parodié»⁶⁵. Para Bajtín, la parodia, incluso la *parodia seria*, comprende una intención subversiva, de modificación del lenguaje parodiado, es decir, del discurso canónico, gracias a lo cual la obra parodiante se vincula con una tradición determinada. Ante todo, el texto paródico debe tener una conciencia de sí (pues de otra forma se estaría hablando de una imitación), tal como sucede posteriormente (al menos en una situación ideal de la lectura de esa parodia) con el receptor, que a su vez reconfigura el texto a partir de un previo conocimiento de la obra parodiada. Considerando esta primera premisa podemos argumentar que la literatura policial latinoamericana, al menos desde *Seis problemas para don Isidro Parodi*, incorpora las reglas estructurales de la novela de enigma y de la novela negra a un contexto ajeno al de su aparición, con lo cual se demuestra que el género que nos ocupa, en efecto, es susceptible de tener manifestaciones propias en América Latina, pese a las afirmaciones deterministas que proclamaban la inviabilidad de un relato policial en un entorno donde las instituciones y la justicia carecen de una credibilidad sólida. Es cierto que aún en la actualidad la confianza en las instituciones sigue siendo, y con toda razón, bastante limitada; sin embargo, como hemos argumentado, existen factores de otra índole que favorecen la producción de determinados géneros en latitudes distintas a las que les dieron origen. Tal es el caso de los cuatro ciclos narrativos que hemos seleccionado, los cuales, gracias a la estilización paródica de la norma hegemónica, logran ejecutar la transcontextualización satisfactoria de una tradición que se creía exclusiva de las sociedades industrializadas.

En el caso concreto de la tetralogía de las estaciones distinguimos dos estilizaciones paródicas, con sus referentes correspondientes: una que toma como modelo la novela policial tradicional, incluyendo a la novela negra (y que continúa la retórica del género en Latinoamérica), y otra que subvierte por vez primera los postulados de la novela policial revolucionaria de Cuba. Sobre la primera afirmación mencionaremos que el ciclo reproduce —sin que ello demerite el valor del conjunto

⁶⁵ M. BAJTIN, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París, 1978, p. 414

de novelas— la fórmula de autores como Taibo II, Rubem Fonseca y Mempo Giardinelli, quienes adaptan la fórmula del *hard-boiled* estadounidense a sus respectivos contextos, con las variantes que, a su vez, los distinguen entre sí (situación social y motivaciones personales de cada detective para emprender su investigación). En relación con la novela de enigma clásica, encontramos la estilización paródica del resumen periódico de la trama, que recupera el recurso folletinesco de traer a la memoria del lector, al inicio de cada entrega, «la anécdota de nuestro capítulo anterior». Dado que se trata de novelas cuya diégesis no queda suspendida entre un fascículo y otro, como sucede en las novelas de folletín, el narrador intercala las visitas nocturnas del teniente a su mejor amigo y a la madre de éste, a quienes relata los indicios, los avances y las vacilaciones que su proceso de investigación va arrojando, pues «era otro ritual necesario que el policía hiciera aquellas historias al Flaco y a Josefina, armando una trama de capítulos diarios, hasta llegar al desenlace»⁶⁶.

Así como Mario Conde resuelve enigmas policiales, en la serie se le plantea otra variedad de incógnitas, de carácter eminentemente satírico, que tiene que ver con los platillos preparados por Josefina, la madre del Flaco Carlos. El referente directo de las recetas de cocina lo hallamos en la saga del detective privado Pepe Carvalho, creado por el escritor barcelonés Manuel Vázquez Montalbán. Recordemos que el detective de juventud antifranquista es un amante de la gastronomía, particularmente la española⁶⁷, y que en cada novela, con la ayuda de su compañero Biscuter, elabora al menos una receta distinta. Si en las obras en que aparece Carvalho la cocina es sobre todo un rasgo de excentricidad y refinamiento, en «Las cuatro estaciones», muy por encima de darle un toque de color local a la serie, el arte culinario de Josefina es un elemento que ironiza la situación económica del Periodo especial. El pavo relleno con congri, el pollo a lo Villeroi, la bandeja paisa y los filetes de ternera con tocino y queso gruyere son platos que requieren,

⁶⁶ *Máscaras*, p. 78

⁶⁷ Ver la recopilación de las recetas y las referencias al arte culinario dentro del ciclo de Vázquez Montalbán en el libro *Carvalho gastronómico. Saber o no saber*, Ediciones B, Barcelona, 2002

además de un complejo proceso de elaboración, de un amplio repertorio de ingredientes imposible de conseguir en un lugar donde el acceso a los alimentos está supeditado a una libreta de racionamiento. No obstante la dificultad económica y la escasez de productos, Josefina obtiene lo necesario para preparar sus recetas, lo cual permite vislumbrar, aunque nunca se explicita, con qué facilidad y hasta en qué ámbitos los habitantes recurren al mercado negro, puesto que «Josefina se comportaba como el mago de circo que hace aparecer, de la nada, un elefante vestido de marinero»⁶⁸.

Continuando con los aspectos generales de la parodia dentro del ciclo, el segundo referente parodiado, el de la novela policial revolucionaria, es subvertido en lo que concierne a sus personajes. Así, la tipología preferida por los novelistas cubanos de policial identifica al criminal, es decir, al «personaje negativo», con los ciudadanos de «ideología desviada», contrarrevolucionaria, que en el plano físico «were often depicted as pathetic, weak, inept, or simple banal. Physical infirmity signaled mental, nervous and/or moral weakness, due either to degeneration (associated with homosexuality) or a monstrous atavism»⁶⁹. Dicha caracterización se revela en los sobrenombres de los criminales (el Zurdo, el Cojo, el Flaco, el Bitle, así como los diminutivos del nombre de pila, que sugieren el afeminamiento y, por lo tanto, el perfil antisocial del individuo⁷⁰), lo cual da pie a una inversión paródica en «Las cuatro estaciones»: Miki, el Flaco, el Rojo, el Conejo, son ahora parte del entorno del policía (también nombrado el Condesito), y reciben un tratamiento más profundo en lo que concierne a su construcción en tanto personajes, ya que cada uno de ellos presenta las contradicciones y problemáticas de un ciudadano común más allá de su connotación onomástica, dando así un giro distinto a la distribución maniquea de personajes promovida por la novela policial posterior a la Revolución y anterior al ciclo de las estaciones. La estilización paródica del discurso hegemónico —volvemos a Bajtín— es ilustrada por el narrador al efectuar el retrato moral de

⁶⁸ *Paisaje*, p. 243

⁶⁹ P. GRAHAM, *op. cit.*, p. 47

⁷⁰ Ver GRAHAM, *op. cit.*, p. 50 ss.

Alberto Marqués, primer sospechoso (el cual, según la convención del género policial clásico, es por fuerza inocente) del asesinato de Alexis Arayán, crimen investigado por Conde en el tercer volumen de la tetralogía:

Homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de marihuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas, anotados y clasificados con la indudable ayuda de un moscovita manual de técnicas y procedimientos del realismo socialista... Aquel impresionante *curriculum vitae* era el resultado de las memorias escritas, conjugadas, resumidas y hasta citadas textualmente, de varios informantes policiacos, sucesivos presidentes del Comité de Defensa de la Revolución [...]⁷¹.

La descripción hiperbólica de la actitud contrarrevolucionaria de Alberto Marqués no deja duda en cuanto a su intención de satirizar el discurso intolerante y homofóbico que, hasta entonces, la literatura policial cubana empleaba de forma sistemática, mismo que propició el desgaste de una retórica didáctica cada vez más cercana al texto panfletario, de tal suerte que esa exageración descriptiva, al revertir la norma literaria establecida, se convierte en un distanciamiento crítico que corresponde a la definición de la parodia ofrecida por Linda Hutcheon: «Parody is [...] repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity»⁷².

En oposición a Alberto Marqués, que sería el culpable irrefutable en una trama del policial revolucionario, los delincuentes descubiertos por Mario Conde pertenecen al sector integrado de la sociedad cubana, los cuadros intachables y ejemplos fallidos del hombre nuevo, como Rafael Morín, el individuo del «pasado perfecto» (de ahí el título de la novela) que, tras haber ascendido en la jerarquía política hasta llegar a un importante cargo burocrático en el Ministerio de Negocios Exteriores, es asesinado por su cómplice mientras preparan su salida clandestina

⁷¹ *Máscaras*, p. 41

⁷² HUTCHEON, *A Theory of Parody*, p. 7

luego de intentar concretar un desfalco millonario urdido durante años, y de quien Conde se expresa con un sarcasmo que pone en duda la construcción idealizada del dirigente comprometido con la Revolución: «¿No era [Morín] un cuadro de plena confianza? ¿No era un hombre de futuro interminable? ¿No era más puro y más santo que el agua bendita?»⁷³. Dentro del mismo orden de representación del delincuente se encuentra el antagonista de *Máscaras* (III), Faustino Arayán. En dicha novela, Alexis Arayán es encontrado muerto, víctima de un crimen presuntamente homofóbico. Al tratarse del hijo de un diplomático distinguido, la investigación debe evitar cualquier propaganda sobre el suceso, ya que se pone en riesgo la honorabilidad de la familia; sin embargo, el caso se complica al descubrir que la escena del crimen ha sido manipulada con el fin de que sea percibido como un asesinato por odio sexual. La resolución, que incluye una pesquisa donde el teniente-detective debe conectarse con el ambiente artístico y gay de La Habana (asunto que abordaremos más adelante), presenta al padre del muerto, Faustino Arayán, como el único asesino. Las motivaciones, si bien no son las de índole sexual, son igual de escabrosas, ya que son producto de la amenaza hecha por Alexis acerca de divulgar información entonces desconocida: «se había enterado del fraude que su padre cometió en 1959, cuando falsificó unos documentos y se consiguió un par de testimonios falsos que atestiguaban que había luchado en la clandestinidad contra Batista»⁷⁴, un desenmascaramiento que, sin mucho esfuerzo de interpretación, pone nuevamente en duda la legitimidad del antiguo revolucionario una vez que es designado dirigente político, amparado por una trayectoria difícil de verificar, pues «así fue como Faustino se montó en el carro de la Revolución, con un pasado que le garantizaba ser considerado un hombre de confianza que merecía su recompensa»⁷⁵. Otro caso que ejemplifica la degradación del aparato de justicia cubano a finales de los ochenta es el personaje del teniente Fabricio, compañero y rival de Conde en la Central, prototipo del agente soberbio, extorsionador y envidioso (es decir, la

⁷³ *Pasado perfecto*, p. 197

⁷⁴ *Máscaras*, p. 227-228

⁷⁵ *Ibid.*, p. 228

antítesis del héroe de la tetralogía), alguien que «siempre había sido de aquellos tipos que amaban ser policías por la distinción social y el poder práctico que les concedía su labor»⁷⁶. Fabricio, que figura como uno de los pocos actantes oponentes de Mario Conde en *Máscaras*, es separado de la agrupación policíaca al inicio de la siguiente novela, cumpliendo así uno de los requisitos formales del género: la sanción al trasgresor.

El acto de denunciar de forma explícita al delincuente de cuello blanco y al policía deshonesto a través de la narrativa de detectives no es en absoluto exclusivo de la tetralogía que analizamos, pues ya se ha hecho mención de que las series de Belascoarán y de *Mandrake* acuden con frecuencia al señalamiento de la corrupción en las altas esferas del poder político en sus respectivos países; sin embargo, debemos reconocer que las circunstancias particulares de la publicación de «Las cuatro estaciones» no son las más favorables para llevar a cabo una denuncia tan abierta, dada la situación general de Cuba en 1989 y la presión ejercida por la breve (aunque bien institucionalizada) estética de la novela policial revolucionaria. Por ello consideramos el ciclo de Padura un nuevo hito en la historia de la literatura del género escrita en la isla, pues desde un enfoque crítico, sin llegar a la disidencia, plantea una versión distinta a la de sus antecesores sobre el accionar del sistema de justicia cubano, lo que sin duda puede ser trasladado a la totalidad de las naciones latinoamericanas, sin importar el modelo de producción en que basen su agenda política, social y/o económica.

El deterioro del ideal revolucionario, no obstante, se remonta a hechos anteriores al Periodo especial en tiempo de paz, y en la tetralogía de las estaciones se cuida mucho de dejar en claro que dicha coyuntura es una de las consecuencias de errores administrativos del pasado, y no solamente el resultado del colapso del bloque socialista en Europa; por ello, aunque el detonante pueda ser identificado, las circunstancias contemporáneas del ciclo son percibidas como el producto del mal manejo gubernamental desde los primeros momentos de la Revolución, con lo cual

⁷⁶ *Paisaje*, p. 121

el conjunto de novelas funge también como una memoria histórica alterna a la oficial, con una intención denunciatoria similar a la que rige la saga del mexicano Taibo II. Así, la dimensión crítica de *Pasado perfecto* acusa la persistencia de las diferencias sociales en un estado igualitario, en *Vientos de Cuaresma* se resuelve un caso ligado con la venta y el consumo de drogas (y donde sorpresivamente el asesino es un joven de 18 años), *Máscaras* denuncia la parametración de los artistas bajo el «quinquenio gris», mientras que *Paisaje de otoño* pone en evidencia el tráfico de obras plásticas pertenecientes a la burguesía de mediados del siglo XX que huyó tras el triunfo revolucionario. Para demostrar esa intención de combatir el olvido de zonas oscuras de la historia reciente, tomaremos una de las anécdotas transversales presente en el ciclo: la paraplejía del Flaco Carlos.

La misión militar de Cuba en Angola, iniciada en noviembre de 1975, tuvo como propósito apoyar al MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) en su lucha por el poder disputado con otros dos grupos políticos, los cuales también habían participado en la guerra de independencia contra Portugal, consumada pocos meses antes; aunque la guerra civil terminó con una victoria para el MPLA en 2002 (el conflicto armado más largo de África), los costos humanos y políticos para Cuba fueron bastante altos: más de un millar de efectivos del ejército fueron desplazados a Luanda al comienzo de la intervención, cifra que se elevó a 36 mil en sólo un año, y alcanzó un total de aproximadamente 377 mil hasta mayo de 1991. El número de bajas totales de militares cubanos, según fuentes no oficiales, fue de 2077 decesos «por cualquier circunstancia»⁷⁷.

La fallida *Operación Carlota*, equiparable al fracaso de las fuerzas estadounidenses en Vietnam, más que una misión libertaria, se constituyó como un trauma histórico cuyas pruebas siguen siendo tangibles en los heridos de guerra que volvieron a la isla, como es el caso del Flaco Carlos, el mejor amigo de Mario Conde. A diferencia de lo que afirman las versiones oficiales, el reclutamiento

⁷⁷ Los datos sobre el despliegue militar en Angola han sido tomados del artículo «Morir por Angola», de Miguel Rivero, del 24 de agosto de 2007, publicado en la revista electrónica *cubaencuentro.com*, <<http://www.cubaencuentro.com/es/cuba/articulos/morir-por-angola-42132>> [última visita: 22/VIII/09].

voluntario para conformar la expedición a Angola estuvo influido por los condicionamientos del «deber histórico» que, todavía para entonces, basaba sus argumentos en la necesidad de conformación del hombre nuevo guevariano, de tal forma que a Carlos, siendo apenas mayor de edad, nunca se le presenta la idea de disentir de esa obligación moral y que en el tiempo presente del relato, década y media después, lo tiene prácticamente inmóvil, como se lo recuerda Andrés:

¿Tú no fuiste a la guerra porque te mandaron? ¿No se te jodió la vida encaramado en esa silla de mierda por ser bueno y obedecer? ¿Alguna vez se te ocurrió que podías decir que no ibas? Nos dijeron que históricamente nos tocaba obedecer y tú ni siquiera pensaste en negarte, Carlos, porque nos enseñaron a decir siempre que sí, que sí, que sí...⁷⁸

Y a pesar de que Carlos, resignado, no interpreta su estado físico actual como una desgracia evitable, para sus amigos, en particular para el policía, es un recordatorio de que gran parte de su vida estuvo sustentada en promesas y anhelos que, a la postre, se revelaron infundados. Conde procura visitar cada noche a su amigo inválido y se inspira en su experiencia bélica para crear un cuento, transcrito en *Paisaje de otoño*. El final del relato sobre el Flaco Carlos vuelve a hacer hincapié en la ingenuidad y en la poca fortuna de su mejor amigo, tal como en la cita anterior expresada por Andrés, e igualmente señala el absurdo de todo conflicto armado:

*Él, que nunca había pensado en guerras, que siempre detestó el frío pesado de los fusiles, y obedeció desde que tuvo uso de razón, creyendo que aquella obediencia lo llevaría a algún sitio distinto de la cama donde ahora yacía, inválido para el resto de sus días: precisamente él había recibido aquella bala sin remitente, dirigida por un ser sin rostro y disparada por un odio que él nunca había sentido ni compartido*⁷⁹.

El cuento del muchacho en Angola es una alegoría del fracaso de la misión militar cubana, pero también de las expectativas malogradas que habían sido

⁷⁸ *Paisaje*, p. 24

⁷⁹ *Ibid.*, p. 159. Al tratarse de un escrito de Mario Conde, se conservan las cursivas del original.

concebidas durante la juventud de Conde y de toda su generación, frustraciones que en el ahora del ciclo de «Las cuatro estaciones», en 1989, se manifiestan en la población mediante un desencanto general y un ejercicio de la crítica hacia las políticas interiores de la isla. En palabras de Leonardo Padura, los personajes retratados en la tetralogía, como él, forman parte de una misma generación, preparada ideológicamente dentro de los primeros años del proceso social revolucionario, que «no está interesada en que se produzcan cambios profundos en Cuba [...]. Pero estamos completamente en desacuerdo con situaciones como el arribismo, el oportunismo político, la corrupción en determinadas esferas del Estado, la excesiva ideologización de la cultura, la marginalización de personas que sean diferentes»⁸⁰.

Del conjunto de descontentos arriba nombrados por Padura y tematizados en «Las cuatro estaciones», el que mayor atención y estudios ha merecido por parte de la crítica —especializada o no en literatura policial— es la marginalización del otro. Sin duda los análisis en torno a la represión hacia la comunidad gay de La Habana sobrepasan en número al de cualquier otro tema abarcado por el ciclo, incluyendo los concernientes al género literario al que pertenece. Consideramos que ello se debe a la actual popularidad de los estudios sobre la identidad de género y los *queer studies*, ya que *Máscaras*, en efecto, acepta una lectura crítica sobre la estigmatización de la homosexualidad en la sociedad cubana posrevolucionaria. En este apartado focalizado en la estilización paródica de la saga del teniente Mario Conde observaremos el tratamiento denunciatorio y al mismo tiempo satírico, sin llegar a la militancia, de un asunto poco abordado dentro de la novela oficialista de la Revolución, así como de la novela negra en general.

Dentro de la novela policial revolucionaria, un punto clave de su estructura es la señalización y la sanción del individuo antisocial (por extensión contrarrevolucionario). Como es sabido, la homosexualidad ha sido perseguida con mayor insistencia luego del triunfo de la Revolución, lo que ha producido

⁸⁰ Juan Armando EPPLE, *op. cit.*, p. 65

discusiones dentro y fuera de Cuba, sobre todo en lo que toca a las políticas internas que se refieren al tema. Ya que la novela policial revolucionaria es parte del discurso oficial, la homosexualidad, al igual que el machismo excesivo, debe estar representado como una alienación producida por el sistema anterior al socialista, de tal suerte que la relación gay-criminal es un modelo constante en dicha narrativa, pues «effeminacy is synonymous with cowardice and subterfuge. Once identified as a homosexual, a character will be inevitably turn out to be involved in (other) criminal activities»⁸¹. La homofobia, las manifestaciones homosexuales y la represión a las minorías durante la etapa posrevolucionaria son, de hecho, temas/conflicto que la literatura cubana se ha apropiado de manera palpable en las últimas décadas (recordemos la autobiografía *Antes que anochezca* y las novelas del ciclo «Pentagonía», de Reinaldo Arenas, y el cuento ganador del premio Juan Rulfo en 1990, «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», de Senel Paz).

En *Máscaras* se da cuenta de dos niveles de persecución a los homosexuales, una relacionada con el orden social y otra con el de la «desactivación» de intelectuales; por un lado, para mantener aislados a los ciudadanos *no adaptados*, se crearon «las famosas Unidades Militares de Ayuda a la Producción, donde confinaban, entre otros seres dañinos, a los homosexuales, para que se hicieran hombres cortando caña y recogiendo café»⁸². En un artículo dedicado a Reinaldo Arenas, quien fuera enviado a uno de esos centros, Nedda G. de Anhalt comenta que las redadas en contra de la minoría gay dieron comienzo en la década de los sesenta, «específicamente en la provincia de Camagüey, [donde] se instalaron los campos de concentración para homosexuales, sitios conocidos oficialmente con una sigla [...]: UMAP»⁸³; la homosexualidad, al estar tipificada en el Código Penal como una «conducta impropia», merecía una condena de cinco a veinte años o muerte, hasta que (seguimos citando a De Anhalt), «en un momento dado, se sabe que las UMAP

⁸¹ Persephone BRAHAM, *op. cit.*, p. 47-48

⁸² *Máscaras*, p. 164

⁸³ De Anhalt, «Recuerdo a Reinaldo Arenas», en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, México, 15 jun 1991, p. 4

tuvieron que suprimirse debido a la mala prensa internacional que estaban provocando»⁸⁴. Al ser parte de las zonas oscuras de la historia cubana reciente, las UMAP son revisitadas desde un enfoque crítico en la tetralogía, pues son distintivos de una época en que el compromiso político era más demandante y en la que el proceso de ideologización de Mario Conde y de toda su generación estaba en pleno desarrollo, durante la primera y segunda décadas de la Revolución, cuando los tópicos de las discusiones fluían entre «la política y el pelo, la conciencia y la moda, la ideología y el uso del culo, los Beatles y la decadencia burguesa, y al final del camino las Unidades Militares de Ayuda a la Producción con sus rigores cuasi carcelarios como correctivo formador del hombre nuevo»⁸⁵.

En el ámbito cultural la represión se ejecutó de una manera análoga, pues se llevó a cabo la separación de intelectuales críticos u homosexuales, acusados de no cumplir con el parámetro idóneo del intelectual encargado de conformar la nueva sociedad liberada; a esta serie de políticas se les conoce como parametración. La primera de estas acciones que tuvo resonancia internacional fue el conocido «caso Padilla». En marzo de 1971, Heberto Padilla, poeta galardonado con el premio de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) por su libro *Fuera del juego* (1968), fue arrestado debido a presuntos contactos contrarrevolucionarios, lo que produjo que una cincuentena de escritores de diferentes países redactara una carta abierta de protesta. Luego de treinta días de encarcelamiento, Padilla fue liberado bajo la condición de efectuar una retractación pública en la que él mismo renegara su actitud contrarrevolucionaria; como resultado de esta autoconfesión programada, que hizo las veces de escarmiento e intimidación para el resto de la comunidad intelectual, la gran mayoría de los escritores cubanos prefirió evitar la confrontación directa con el poder político. Luego del «caso Padilla», el gobierno cubano inició una ofensiva cultural que pretendía apaciguar los ánimos discrepantes, de nombre «Verde Olivo». Fue la época del llamado «quinquenio gris», término con el que

⁸⁴ *Idem*

⁸⁵ *Paisaje*, p. 68

Ambrosio Fonet se referiría a esos años de persecución a los homosexuales y, en general, de una política cultural caracterizada por la inflexibilidad, la censura y la obediencia al Partido. A propósito de la frase estampada por Fonet, Rafael Rojas apunta que «desde el punto de vista ideológico y político resulta doblemente eufemística —por lo de “quinquenio” y por lo de “gris”—, ya que el control policíaco de la vida intelectual se ha mantenido hasta hoy y la promoción oficial del canon marxista-leninista de creación se extendió, por lo menos, hasta 1992»⁸⁶.

Alberto Marqués, el personaje gay de *Máscaras* cuyo retrato fue citado más arriba, es un dramaturgo basado en Virgilio Piñera, quien fuera uno de los escritores «desactivados» por la UNEAC debido a que su posicionamiento político no era completamente favorable al régimen y, sobre todo, por su homosexualidad. La censura que Piñera padeció durante sus últimos diez años de vida se refleja en las negativas por dar a conocer su obra, que, evidentemente, tampoco podía hacer publicar fuera de Cuba. Miki, el amigo escritor de Mario Conde, le describe a éste la situación vivida por Marqués: «Del carajo: una pila de años sin que una línea suya se publicara en la más insignificante revista, se prohibió que los críticos lo mencionaran cuando escribían de teatro, desapareció de las antologías y hasta de los diccionarios de autores. Nada, dejó de existir. Se deshizo en el aire»⁸⁷. El personaje Alberto Marqués es el prototipo del artista parametrado durante la década de 1970, es decir, de un individuo que no cubría determinados requisitos ideológicos para trabajar en la transformación del pueblo, pues en Cuba persistía la concepción didáctica del arte, legado del realismo socialista, y que, por lo tanto, quedaba temporal o definitivamente al margen de los organismos culturales:

Se imagina eso [comenta Marqués al teniente], ¿parametrar a un artista, como si fuera un perro con pedigrí? Casi que es cómico, si no hubiera sido trágico [...]. Me sacaron del grupo de teatro y de la asociación de teatristas, y después de comprobar que no podía trabajar en una fábrica, como debía ser si quería purificarme con el

⁸⁶ Rafael ROJAS, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 450

⁸⁷ *Máscaras*, p. 63

contacto de la clase obrera, [...] pues me pusieron a trabajar en una biblioteca pequeñita que está en Mariano, clasificando libros⁸⁸.

El héroe de novela negra, al ser una figura pretendidamente amparadora, está vinculado con una masculinidad explícita que en ocasiones se manifiesta en la literatura con un alto grado de erotización en las tramas y en las relaciones entre hombres y mujeres, como es el caso de la serie de *Mandrake*. El imaginario formado por la novela negra y el cine negro de Hollywood de mediados del siglo XX tiene como personajes estereotipados e indispensables a la *femme fatale* y al detective mujeriego, alcohólico, y de físico desarrollado, lo que ha llevado a lecturas críticas acerca del machismo inherente a esa vertiente del policial. A pesar de tratarse de una generalización refutable, no hay duda de que la narrativa de detectives, en particular la novela negra, privilegia la masculinidad en sus protagonistas (existen pocas versiones del detective femenino, y la mayor parte de éstas se desenvuelven en ambientes donde la violencia es innecesaria para llevar a cabo la pesquisa); por ello es relevante observar cómo se da la aproximación de Mario Conde, personaje con matices de homofobia debido a su entorno urbano y laboral, con Alberto Marqués⁸⁹.

Como resaltamos en un apartado anterior, la característica «excéntrica» del protagonista de la tetralogía en relación con otros detectives de la literatura latinoamericana es su afición a las letras y su aspiración de volverse escritor. Dicho interés es aprovechado en *Máscaras* para justificar el acercamiento más allá de lo meramente policiaco entre ambos personajes disímiles, si bien, en el inicio del interrogatorio, el teniente no es capaz de eludir sus prejuicios, de ahí que el primer encuentro esté lleno de incertidumbre y curiosidad a propósito de las costumbres del dramaturgo, cuyas referencias de comportamiento son a todas luces negativas, antisociales y contrarrevolucionarias. La actitud de Conde, no obstante, sufre

⁸⁸ *Ibid.*, p. 54-55

⁸⁹ A propósito de la virilidad de Conde, Persephone GRAHAM apunta que «he and his friends drink and smoke together in epic proportions, they affectionately call each other *salvaje* or *bestia* —a common terminology that contrast with *civilizado*, the term used by gays to describe a person who is not homophobic», en *op. cit.*, p. 57

cambios sustanciales tras esa primera visita, pues se entera de algo desconocido para él: la ya mencionada parametración y, además, el régimen de vigilancia constante bajo el cual viven todos, incluyendo los miembros del cuerpo de policía. El proceso de empatía entre ambos se despliega de manera gradual durante las visitas que Conde realiza a la casa de Marqués —encuentros, en su mayoría, prescindibles para la investigación—, hasta llegar al punto de confiarle sus pretensiones literarias y, de paso, darle a leer un texto corto que acaba de escribir, también inserto en la novela.

Así como la identidad de Mario Conde se ve desestabilizada por su inesperada amistad con Alberto Marqués, relación que abarcará también la de maestro-discípulo (no es casual que su apellido aluda a un título nobiliario de mayor jerarquía que el del teniente), el discurso sobre el tema de la homosexualidad en la novela policial cubana y, por extensión, el carácter viril de la Revolución, es desestabilizado por medio de la estilización paródica no sólo del lenguaje, sino también de la tipología de los personajes maniqueos, comunes en buena parte de la novela de detección, y de aquellos rincones de la historia reciente excluidos del discurso hegemónico, poniendo en evidencia las anomalías de los órganos de justicia y la represión ejercida durante el «quinquenio gris», en el cual, como dice a Mario Conde el poeta Eligio Riego, obvia ficcionalización de Eliseo Diego: «se confundió el compromiso social con la individualidad mental [...], y se desató entonces una histeria contra la literatura que dejó varios cadáveres en el camino y varios heridos que andan por ahí llenos de cicatrices»⁹⁰.

La mención de dos autores cubanos representativos de la segunda mitad del siglo XX, Eliseo Diego y Virgilio Piñera, nos da la oportunidad de abordar a continuación la parodia en tanto práctica hipertextual dentro del ciclo. Según la definición más concisa de Genette, consideraremos hipertextualidad «toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du

⁹⁰ *Máscaras*, p. 184

commentaire»⁹¹. La presencia de textos precedentes dentro de una obra que se inscribe en la narrativa de detectives es una de las características dominantes del género, sobre todo de índole estructural, dado que «le récit policier [...] travaille à partir des structures qui se reproduisent et qui évoluent, tout en restant sensiblement les mêmes. Il a évolué à partir d'un effet de miroir et de loupe»⁹². Hemos intentado demostrar que las sagas policiales escritas en América latina, desde su aparición, se apropian de los esquemas estructurales de la *detection story* y de la novela negra de origen anglosajón, efectuando una «nacionalización genérica» que se ha ido consolidando hasta lograr una suerte de «versión propia» que algunos críticos y escritores —entre los que se encuentran Persephone Braham, Taibo II y Padura— denominan *neopolicial*. Sin embargo, debido a que la definición de dicha corriente resulta bastante difusa⁹³, pues no obedece a criterios formales ni de estilo, sino a su intencionalidad (la denuncia social) y a su carácter generacional, creemos que el apelativo *neopolicial* debe ser manejado con reserva, al menos hasta que no se logre una clara delimitación que le otorgue legitimidad más allá de su aceptación y utilidad en el mercado editorial. Ahora bien, uno de los aspectos de la hipertextualidad que marca la diferencia entre «Las cuatro estaciones» y los tres ciclos que consideramos sus precursores en Latinoamérica son las fuentes de su referencialidad. Mientras en el ciclo de Isidro Parodi se alude con frecuencia al relato clásico policial británico y en las series de Belascoarán Shayne y de *Mandrake* se acude a los clichés de la narrativa de los *hard-boiled* detectives, la saga del teniente Conde se inclina por la literatura cubana y la estadounidense. En ambos casos, el enlace se sostiene gracias a las aficiones literarias explícitas del protagonista: por un lado, a partir del contacto con el ámbito cultural de la capital cubana durante la investigación central de *Máscaras*, Conde toma como maestros a

⁹¹ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982, p. 13

⁹² Néstor PONCE, *op. cit.*, p. 16

⁹³ Para Taibo II el neopolicial se distingue por «la obsesión por las ciudades, una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política», en Juan Domingo ARGÜELLES, «El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)», *Tierra adentro*, 49, Aguascalientes, sep-oct 1990, p. 14

Marqués y a Riego, mientras por el otro continúa la inestable relación amor-odio por Hemingway y la admiración ferviente por J.D. Salinger, que han perdurado desde su juventud.

Alberto Marqués, parodia-homenaje de Piñera, es un dramaturgo neutralizado durante muchos años por las consignas de la política cultural y, según la historia contada en *Máscaras*, quien sería el encargado de montar en París la obra *Electra Garrigó* (representación que nunca cristalizaría), en 1971. La pieza teatral, escrita por Virgilio Piñera en 1941 y estrenada en 1948, «marcaría [en Cuba] el punto de giro (o de ruptura) que separa la tradición colonial o los primeros años republicanos de la irrupción de una vanguardia y el nacimiento de una nueva dramaturgia»⁹⁴; *Electra Garrigó*, versión cubanizada de la tragedia de Sófocles, es, además, el correlato del crimen que se investiga en la tercera novela de la serie, ya que en ésta se da cuenta de rencillas familiares que terminan en el asesinato de un hijo homosexual por parte de su padre homofóbico, una historia del Periodo especial que, como concluye Alberto Marqués, «parecía una tragedia griega, en el mejor estilo de Sófocles, llena de equívocos, historias paralelas que comienzan veinte años antes y se cruzan definitivamente en un mismo día y los personajes que no son dicen que son»⁹⁵.

Sin embargo, a pesar de que en *Máscaras* existen citas, alusiones textuales y relaciones paratextuales (el título y el primer epígrafe de la novela) que la vinculan a *Electra Garrigó*, la presencia del drama de Piñera se materializa, literalmente, cuando la policía halla el cadáver de Alexis Arayán ataviado con el vestuario de Electra G. diseñado dos décadas antes por Marqués. Esta relación, además de favorecer el homenaje paródico al escritor Virgilio Piñera dentro de la tetralogía, es utilizada como detonador del tema principal de *Máscaras* observado anteriormente, pues abre la perspectiva del protagonista acerca del ambiente gay en La Habana, y

⁹⁴ Raquel CARRIÓ, «Una brillante entrada a la modernidad», introducción de *Electra Garrigó*, en *Teatro cubano contemporáneo*, FCE, México, 1992, p. 131

⁹⁵ *Máscaras*, p. 220

propicia su «descubrimiento» de las diferentes manifestaciones de los actores sociales marginales de su ciudad, en este caso los travestis.

En lo que toca a la relación hipertextual con la literatura estadounidense, la configuración del personaje principal está fuertemente sustentada en su admiración por el J.D. Salinger cuentista. Antes de que surja el Mario Conde escritor, es su faceta de lector de textos literarios la que lo distingue de aquellos detectives que lo preceden (Isidro Parodi lee periódicos, Belascoarán revisa textos sobre política, y *Mandrake* textos legales y manuales de esgrima), y sin duda el *leitmotiv* del ciclo, la necesidad de crear un relato «con amor y escualidez», está inspirado en el estilo narrativo del autor neoyorquino y en el título de uno de sus cuentos: «For Esmé - with Love and Squalor». El propósito de Mario Conde, una vez que se decide a renunciar a la policía, es convertirse en el escritor de una generación desilusionada, apartándose de la retórica triunfalista de la literatura surgida tras la Revolución, pues, como en los cuentos de Salinger en que se reflejan los estragos mentales y físicos en los jóvenes que participaron de la Segunda guerra mundial, Conde escribiría «del desencanto y la inutilidad, del dolor que produce el descubrimiento de haber trastocado todos los caminos, con y sin culpa»⁹⁶, y sus relatos, ajenos al heroísmo y a la exaltación del hombre nuevo, contarían las «historias de gentes comunes, sin grandes pasiones ni notables aventuras, vidas pequeñas de esas que podían pasar por el mundo sin dejar una sola muesca en la faz de la tierra, pero que llevaban sobre las espaldas la impresionante carga de vivir cada día»⁹⁷. Tal es la estética del relato sobre el muchacho herido en Angola, de las pequeñas narraciones autodiegéticas de la infancia y adolescencia de Mario Conde y del cuento presentado a Alberto Marqués sobre un conductor de autobús que decide asesinar a una pasajera sin motivo alguno, quizá el cuento más logrado de los atribuidos al teniente, pues en él se identifica la influencia de la conocida teoría del iceberg y, con ello, se justifica

⁹⁶ *Paisaje*, p. 26

⁹⁷ *Máscaras*, p. 113

en buena medida la presencia constante de Hemingway y Salinger, más allá de su simple mención dentro del repertorio de lecturas del protagonista.

El autor explícito también participa en el universo creado por «Las cuatro estaciones». A manera de alusión tópica, se presenta una relación hipertextual similar a la observada en *Algunas nubes* (cap. VII), de Taibo II, cuando Belascoarán Shayne visita a un escritor de novelas policíacas, llamado Paco Ignacio. Sin mencionar el nombre del autor, el narrador de la tetralogía refiere que Conde, tras escoger entre varios libros de su estante, «optó por intentarlo otra vez con una novelita que le parecía de lo mejor que había leído en los últimos tiempos: *Fiebre de caballos*»⁹⁸, título de la primera novela de Leonardo Padura, publicada en 1988. En contraposición a este elogio más o menos velado del autor explícito, en *Máscaras* se reproduce la conversación efectuada en un bar, donde se hablaba, «mal y con entusiasmo, de otro escritor que al parecer había tenido mucho éxito con una novela reciente [...] y lo calificaban de populista de mierda. Sí, decían [...], imagínate que escribe novelas policiacas, entrevistas a peloteros y salseros, crónicas sobre chulos y la historia del ron»⁹⁹. Dejando a un lado la aceptación y el rechazo que transmiten ambas citas, creemos que su inserción responde de nueva cuenta al régimen paródico que domina la serie, pues al concretar esa *mise en abîme* los cuatro textos reafirman su condición de crónica —no sólo policial— de una ciudad y un año específicos en que la realidad asedia, con una intención lúdica, el texto meramente ficcional, desestabilizando el conocido cliché de advertencia «los hechos y personajes de esta obra son ficticios y cualquier semejanza...», tal como se lee en la «Nota del autor» incluida en *Pasado perfecto*: «Los hechos narrados en esta novela no son reales, aunque pudieron serlo, como lo ha demostrado la realidad misma. [...] Nadie, por tanto, debe sentirse aludido por la novela. Nadie, tampoco, debe sentirse excluido de ella si de alguna forma lo alude».

⁹⁸ *Vientos*, p. 86

⁹⁹ *Máscaras*, p. 61

La metaficción, en tanto práctica textual, ha sido asociada a la idea de posmodernidad en la literatura debido a su uso recurrente por parte de autores considerados canónicos dentro de la estética de la modernidad tardía. Si, como sostiene Wladimir Krysinsky, «la metaficción se caracteriza por una conciencia de sí misma [...] y por un abierto menosprecio del espíritu como principio superior y organizador del orden de las cosas»¹⁰⁰, entonces buena parte de la literatura policial contemporánea podría ser catalogada como posmoderna, ya que cuestiona el proyecto positivista sustentado primordialmente en la razón (de ahí que el detective deje de ser infalible), y está caracterizada por su rechazo del concepto del progreso y por la utilización del recurso de la polifonía textual, estrategia con la que se intenta reflejar la diversidad y la validez de los discursos que se oponen, dada su fragmentación, a los metarrelatos científicos, tecnológicos, religiosos o políticos. Una de las nociones más claras que distinguirían la producción literaria moderna frente a la posmoderna es la de «obra terminada» (*finished work*), es decir, que el objeto artístico deba mostrar el resultado final, «completo», a diferencia del posmoderno, que suele, como en el *performance*, revelar sus procesos creativos, pues es en el desarrollo de estos, y no en su fase culminante, donde radica el placer estético de la obra; dicho de otro modo, el mito totalizador de la modernidad se ve fisurado por la idea de la deconstrucción en tanto precepto artístico. En el ámbito académico, por otra parte, la reivindicación de la cultura de masas en disciplinas como la sociología de la literatura y la semiótica conlleva el reconocimiento definitivo de los considerados géneros menores, subliteratura o paraliteratura, entre los que habitualmente se incluía a la narrativa policial.

Atendiendo a estas breves consideraciones, podríamos encontrar a los precursores de la llamada *postmodern detective fiction* en Latinoamérica, por citar sólo un par de ejemplos, en aquellos cuentos de Borges en que el narrador plantea la posibilidad de que el investigador descubra verdades metafísicas mientras se ocupa

¹⁰⁰ W. KRYSINSKY, *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt, 1998, p. 28

de un crimen concreto, así como en la existencia de mensajes codificados dentro de estructuras laberínticas («El jardín de senderos que se bifurcan»), y en la novela *Los albañiles* (1969), de Vicente Leñero, cuya trama propone un asesinato imposible de resolver porque cada uno de los implicados cuenta una versión del crimen completamente diferente y, al mismo tiempo, verosímil. Pese a la cantidad significativa de estudios y teorizaciones alrededor de esta variante del relato de detectives, creemos aventurado apelar al adjetivo *posmoderno*, de por sí bastante ambiguo, para denominar a la mayor parte de las obras policiales insertas en el contexto de la modernidad tardía, ya que podría sugerir el uso indiscriminado y poco riguroso de una noción que va más allá de un simple encadenamiento, casual o premeditado, de estrategias narrativas, pues, retomando la frase de Umberto Eco, «desgraciadamente, “posmoderno” es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza»¹⁰¹. Ahora bien, ¿por qué incluir un acercamiento de esta índole sí, de acuerdo con los argumentos expuestos, la literatura policial posmoderna es una categoría, a nuestro parecer, un tanto arbitraria y poco sistematizada?

En el transcurso de esta investigación se han revisado diversos textos críticos que, casi de forma automática, colocan a «Las cuatro estaciones» dentro del panorama del policial posmoderno. Sin intentar refutar dichas aseveraciones —ello implicaría un trabajo extenso y de carácter exclusivo—, observaremos en este último segmento del apartado algunos de los rasgos que incluirían o descartarían a la tetralogía del rubro mencionado.

Si bien los estudios dedicados al respecto coinciden en que las teorías sobre la posmodernidad, entendida como la época del desmoronamiento de las metanarrativas, no son factibles de ser aplicadas a las regiones cuyo desarrollo es menor comparado con las regiones industrializadas, se proponen argumentos gracias a los cuales Cuba, por ejemplo, experimentaría una posmodernidad *diferente* a la vivida en otras latitudes; así, según Stephen Wilkinson, «if postmodernity is a result

¹⁰¹ U. ECO, «Apostillas a *El nombre de la rosa*», en *El nombre de la rosa*, Lumen, 2003, p. 658

of the collapse of modernism, as evidenced by the apparent failure of Marxism in the Soviet Union [...], then Cuba has experienced directly the consequences of the kind of events which are said to have brought the postmodern condition about»¹⁰², de tal suerte que se estaría hablando de una posmodernidad alterna que cumple de forma parcial los requisitos formulados por Jean-François Lyotard y otros teóricos, lo cual abonaría aún más a la dificultad de encontrar una concepción unívoca (o al menos satisfactoria) del término. Con base en su propuesta de las múltiples posmodernidades, Wilkinson legitima el argumento de que «Leonardo Padura's fiction is profoundly postmodern [...]: it celebrates pluralism and is heavily double-coded subverting both the traditional Cuban detective genre and hitherto established cultural and ideological discourses»¹⁰³. En el mismo orden de ideas, el planteamiento de Persephone Braham de considerar la serie del teniente Conde como posmoderna está sustentado en la distancia crítica que ésta toma con respecto a la ideología dominante en Cuba al momento de su publicación (lo que en la presente investigación se ha denominado simplemente parodia), trasgresión que se concretaría en el perfil desencantado del protagonista, distinto a los detectives idealizados de las novelas policiales revolucionarias, llegando a la conclusión de que «the most postmodern feature is his fully realized, slightly decentered hero, [because] he is nostalgic for the freedoms of the early years of the Revolution and depressed about Cuba's future»¹⁰⁴. Sin cuestionar la solidez de ambos razonamientos, creemos que ni la estilización paródica, ni las prácticas hipertextuales, ni el desencanto provocado por las expectativas frustradas son suficientes para atribuir a «Las cuatro estaciones» su pertenencia de forma concluyente a la estética del policial posmoderno, sustentándonos en las siguientes razones: 1) el protagonista de la serie, al ser heredero del *hard-boiled detective*, mantiene su congruencia ética en un entorno corrompido, y por lo tanto está configurado a partir de uno de los rasgos del héroe moderno; 2) si bien en la

¹⁰² S. WILKINSON, *op. cit.*, p. 255

¹⁰³ *Ibid.*, p. 254

¹⁰⁴ P. BRAHAM, *op. cit.*, p. 56

tetralogía se entrecruzan voces de actores sociales marginales y se les hace participar de manera activa, no existe polifonía en sentido estricto, pues la perspectiva narrativa que organiza los textos está orientada desde la visión del mundo propia del teniente; 3) la estructura de las novelas conserva el patrón del relato policial moderno, ya que sigue el esquema básico que finaliza con la resolución del crimen y, por último, 4) al ser un ciclo con intención crítica, está apoyado sobre la concepción del «relato emancipador», el cual, como lo hemos hecho notar en el apartado dedicado a la obra de Taibo II, es un tipo de discurso propio de la modernidad en el que se relata el triunfo y la liberación final de un individuo frente a un opresor (Conde renunciando a la policía).

Como adelantamos, la discusión en torno a la manifestación de la estética posmoderna dentro de la narrativa detectivesca trae consigo un debate cuyo recorrido se antoja aún largo y, por lo pronto, lleno de especulaciones; en el caso particular del ciclo aquí analizado, hemos intentado probar que existen implicaciones específicas (tradicción, contexto, intencionalidad) que hacen todavía más complejo cualquier intento por encasillarlo en una tendencia determinada del género policial, hecho que, por sí solo, constituye una de las virtudes más sobresalientes del conjunto de novelas sobre las aventuras y desventuras del teniente Mario Conde, pues revela, ante todo, que «Las cuatro estaciones» es una nueva propuesta en América Latina con respecto a las tres sagas que la anteceden.

CONCLUSIONES

Con el fin de valorar la evolución de la narrativa policial en América Latina, hemos emprendido el estudio diacrónico de cuatro ciclos narrativos escritos en distintos países de la región, utilizando las herramientas teóricas acordes para establecer un diálogo que, en el curso de la investigación, ha otorgado los elementos suficientes para distinguir el proceso configurativo del detective no sólo en tanto personaje (método de investigación, perspectiva ética, función simbólica), sino en tanto componente organizador imprescindible de los rasgos esenciales de la ficción policial latinoamericana (en particular la significación de espacios y las prácticas paródicas en los textos); dicho análisis nos permite formular las siguientes consideraciones.

La coincidencia entre las hipótesis que se manejan en torno al origen del género policial nos da pie a afirmar que esta narrativa se funda en la preservación del patrimonio privado una vez logrado el afianzamiento de los estados capitalistas, donde la acumulación de bienes exigía la creación de cuerpos policiacos; no obstante, debido a que en América Latina la industrialización y las instituciones sociales carecían del desarrollo suficiente, la narrativa policial fue contemplada como un género impropio dentro de la región. Así, los primeros intentos por trasladarla se basan en la imitación y en el pastiche de personajes, situaciones y métodos deductivos del relato de detección clásico, hasta la aparición del ciclo reunido en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en que, por un lado, se legitima un género folletinesco y, por otro, se realiza una transcontextualización satisfactoria de la fórmula a un medio ajeno al europeo y estadounidense. Una vez

ejecutado ese primer movimiento, la ficción de detectives latinoamericana adoptó, de la novela negra, el carácter denunciatorio y el predominio de la acción sobre el enigma, cuyo exponente paradigmático, por su constancia y masificación, lo hemos hallado en el ciclo sobre el detective independiente Belascoarán Shayne, ubicado en la Ciudad de México durante las décadas de 1970 y 1980 y destinado, sobre todo, a desenmascarar las actividades ilícitas del poder político en detrimento de la población. El recorrido geográfico propuesto en la tesis continúa en Río de Janeiro, donde el abogado *Mandrake* muestra una progresión dramática que va del idealismo a una muy personal toma de conciencia según la cual cada caso que se le presenta es una oportunidad para ascender en la escala social y profesional. Por último, la serie «Las cuatro estaciones», de Leonardo Padura, más que un conjunto de novelas puramente policiales, es una crónica de la vida cotidiana de La Habana durante el Periodo especial que se sirve del registro del género para arrojar luz sobre las zonas oscuras de la historia contemporánea de la isla.

Con todos los riesgos que implica la elaboración de cualquier historia literaria, por breve que sea y sin importar el género narrativo al que se limite, en el presente estudio se ha optado por distinguir cuatro series que, debido a su construcción en tanto sagas alrededor de un personaje y a su influencia posterior, se constituyen como ejemplos paradigmáticos del desenvolvimiento genérico del policial en América Latina. Gracias al análisis independiente de cada una de ellas se han logrado determinar sus puntos de contacto y su filiación a una tradición que, por otro lado, han ayudado a consolidar. Pese a que los cuatro ciclos proceden de condiciones espaciotemporales distintas, una de las tesis principales de la investigación ha sido rastrear, entre el corpus de textos elegidos, las particularidades de una variante de la ficción de detectives que comparte mucho más que las obvias circunstancias regionales. A cada una de las sagas corresponde un cierto grado de parodia a sus antecesores, con lo cual se modifica y se cuestiona el discurso de una fórmula literaria habitualmente rígida en lo que toca a su

estructura; además del acercamiento seccionado a los tres antecedentes directos de «Las cuatro estaciones», se han puesto de manifiesto las vetas que componen el hilo conductor del proceso evolutivo del género aludido en el panorama de las letras latinoamericanas: el constante desafío por lograr una apropiación genérica, la práctica paródica como recurso constructivo y la marginalidad del detective en un entorno adverso. Con las aproximaciones teóricas utilizadas en los análisis de las tres sagas anteriores a la tetralogía de las estaciones, hemos constatado que el ciclo escrito por Leonardo Padura supera el rubro de «literatura de consumo», dado que se trata de novelas cuya ejecución, temática y elaboración del personaje suscitan una apreciación crítica de los avatares de la sociedad cubana de finales de los ochenta. Además de inscribirse en la tradición de la novela policial latinoamericana, el ciclo protagonizado por el teniente Mario Conde subvierte el esquema establecido por la retórica del policial revolucionario, el cual, en tanto género didáctico, demandaba una producción literaria comprometida políticamente, que censurara y condenara de manera sistemática todo comportamiento «impropio», conforme a los parámetros que habrían de construir el nuevo orden social tras la Revolución de 1959. Asimismo, la tetralogía se vale del *principio paródico* para conjuntar en su discurso tanto la crítica al régimen de la isla como sus vínculos hipertextuales con narrativas dentro y fuera del espectro del género de detectives.

El cuarteto de novelas que integran el ciclo se sostiene, principalmente, en dos diégesis —que, en este caso, podríamos llamar intrigas—, ambas trazadas desde la perspectiva de Mario Conde: por un lado, se relata una historia de corte policial, mientras por el otro se refieren las circunstancias específicas de la cotidianidad del lugar y del tiempo en que se inserta. En la primera instancia, el teniente completa el perfil del personaje del detective literario (*infalibilidad, marginalidad, excentricidad*) que desenreda, sin demasiadas dificultades, los enigmas propuestos en las cuatro historias y, además, revela la descomposición gradual de las instituciones y de la sociedad cubanas durante un momento crítico

de su historia reciente, descubriendo hasta qué punto, incluso entre sus compañeros, la corrupción ha invadido los espacios supuestamente menos vulnerables en el contexto socialista cubano: el de los «dirigentes históricos», el de la policía, el del magisterio y estudiantado, y el de su círculo personal de amigos. La segunda línea diegética que se entrelaza con el relato de detección versa sobre la vida personal de Mario Conde, *el Condesito*, que abarca sus fracasos amorosos, su frustración como escritor, su alcoholismo y un desencanto compartido con los miembros de su generación, una «generación escondida» que, según los planteamientos de los primeros años de la Revolución, sería la consagrada a transformar la sociedad. La experiencia de diez años como teniente investigador ha terminado por convencer a Conde de que su actividad como perseguidor de injusticias es, hasta cierto punto, inútil, y lo ha convertido de forma paulatina en un individuo escéptico en todos los aspectos, incluidas sus aspiraciones como literato. Por ello, tomando en cuenta que él, como sus amigos de la infancia y adolescencia, subordinó sus anhelos personales a la tarea histórica de conformar el hombre nuevo, decide renunciar a su puesto en la Central e intentar reescribir (literalmente) su pasado y su presente, esta vez desde el terreno de la creación literaria.

El análisis presentado a lo largo de *El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana* es un intento por contribuir, en lo posible, a la apertura de panoramas críticos en relación con el género abordado, dentro y fuera de la academia. Por otro lado, no está de más precisar que esta tesis busca aportar una lectura distinta del relato policial en Latinoamérica, que no se limite al estudio estructural ni que excluya las circunstancias extraliterarias que le dan origen sino, por el contrario, vincular ambos aspectos mediante aproximaciones teóricas variadas, con lo cual se comprueba (y he aquí una de las premisas fundamentales de nuestro texto) que la literatura popular, en este caso la policial, es factible de ser

analizada con el mismo rigor al que puede ser sometida la literatura «seria», pues la profundidad de una reflexión en torno a una obra no depende del grado de acceso, masificación o aceptación de ésta, sino del grado de seriedad con que se emprenda su estudio. Finalmente, como todo proyecto de investigación presupone, este trabajo ha sido realizado con la intención de enriquecer el diálogo necesario con otras propuestas críticas y analíticas alrededor de la novela policial (incluidas aquellas que la rechazan como parte del canon literario), tanto las que le anteceden como las venideras.

TEXTOS NARRATIVOS

- ALLAN POE, Edgar, *Cuentos completos*, vol. 1, ed. y trad. de Julio Cortázar, Círculo de Lectores, México, 1985
- BERMÚDEZ, María Elvira (comp.), *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, UNAM/Premiá, México, 1989
- BERNAL, Rafael, *El complot mongol*, Joaquín Mortiz-Booket, México, 2003
- BORGES, Jorge Luis, y Adolfo BIOY CASARES, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Alianza, Madrid, 1998
- CHANDLER, Raymond, *El sueño eterno*, en *Novelas escogidas*, Aguilar, México, 1980
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Father Brown Stories*, Penguin, Londres, 1994
- FONSECA, Rubem, *A grande arte*, Campo das Letras, Oporto, 2007
- _____, *El cobrador*, Bruguera, Barcelona, 1980
- _____, *Feliz ano novo*, Artenova, Río de Janeiro, 1975
- _____, *Historias de amor. Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro*, Cal y Arena, México, 1999
- _____, *Mandrake. La Biblia y el bastón*, Cal y Arena, México, 2006
- PADURA, Leonardo, *Máscaras*, Tusquets, Barcelona, 2007
- _____, *Paisaje de otoño*, Tusquets, México, 1998
- _____, *Pasado perfecto*, Tusquets, Barcelona, 2000
- _____, *Vientos de cuaresma*, Tusquets, México, 2001
- TAIBO II, Paco Ignacio, *Algunas nubes. No habrá final feliz*, Planeta, México, 2003
- _____, *Cosa fácil*, Planeta, México, 2003
- _____, *Desvanecidos difuntos*, Promexa, México, 1991
- _____, *Días de combate*, Planeta, México, 2004

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

- ALIFANO, Roberto, *Conversaciones con Borges*, Debate, Madrid, 1986
- BAJTIN, Mijaíl M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París, 1978
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 9ª ed., México, 2006
- BRUNORI, Vittorio, *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980
- CARRIÓ, Raquel, «Una brillante entrada a la modernidad», introducción de *Electra Garrigó*, en *Teatro cubano contemporáneo*, FCE, México, 1992
- DE ANHALT, Nedda G., «Recuerdo a Reinaldo Arenas», en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, México, 15 jun 1991
- ECO, Umberto, «Apostillas a *El nombre de la rosa*», en *El nombre de la rosa*, Lumen, 2003
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, «Revolución y cultura en Cuba», en *Proceso*, consultado en línea <www.proceso.com.mx/noticias_articulo.php?articulo=65226> [última visita: 15/III/2009]
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, París, 1975
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*, Arcos/Libros, Madrid, 1988
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Seuil, París, 2007
- _____, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982
- _____, *et al.*, *Théorie des genres*, Seuil, París, 1986
- _____, *Umbrales*, México, Siglo XXI Editores, 2001
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets, Barcelona, 2005
- HERNÁNDEZ, Rafael, *Mirar a Cuba. Ensayos sobre cultura y sociedad civil*, FCE, México, 2002
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twenty-Century Art Forms*, University of Illinois Press, 2000
- KRYSINSKY, Wladimir, *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtín*, Vervuet-Iberoamericana, Frankfurt, 1998
- LE RIVEREND, Julio, *Breve historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1999

- MIRAUX, Jean-Philippe, *Le personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*, Nathan, Paris, 1997
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria, «Investigación de las influencias y la recepción», en *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Manfred SCHMELING (comp.), Alfa, Caracas, 1984
- OVIDO, José Miguel, «Rubem Fonseca: la fascinación del abismo», en *Letras Libres* (España), sep, 2002, consultado en el sitio de internet <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7738>>
- PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005
- _____, «Parodia y propiedad», en *Crítica y ficción*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1990
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI Editores, México, 2001
- _____, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores, México, 2005
- _____, «Tematología y transtextualidad», en *NRFH*, XLI, 1993, núm. 1, p. 215-229
- PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Espasa, Madrid, 2000
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1990
- RIVERO, Miguel, «Morir por Angola», en *cubaencuentro.com*, 24 de agosto de 2007, <<http://www.cubaencuentro.com/es/cuba/articulos/morir-por-angola-42132>> [última visita: 4/IX/09].
- ROJAS, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006
- TELLO GARRIDO, Romeo, *La violencia como estética de la misantropía: cuatro acercamientos a la obra de Rubem Fonseca*, tesis, FFL-UNAM, México, 1993
- VARGAS LLOSA, Mario, «El gran arte de la parodia», en *Revista de la Universidad de México*, no. 431, vol. 41, México, 1986
- WOLFE, Tom, *Mauve Gloves & Madmen, Clutter & Vine*, Picador, 1990, p. 163-164, consultado en el sitio de internet <http://en.wikipedia.org/wiki/In_Cold_Blood> [última visita: 29/III/2008]

TEORÍA Y CRÍTICA DE LITERATURA POLICIAL

- ARGÜELLES, Juan Domingo, «El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)», *Tierra adentro*, 49, Aguascalientes, sep-oct 1990
- BENJAMIN, Walter, «Detective y régimen de la sospecha», en *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1980
- BOILEAU-NARCEJAC, *La novela policial*, Paidós, Buenos Aires, 1968
- BORGES, Jorge Luis, «Chesterton, narrador policial», en *Ficcionario*, ed. de Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, FCE, México, 1985
- _____, «Los laberintos policiales y Chesterton», en *idem*
- _____, «El cuento policial», conferencia en la Universidad de Belgrano, 16 de junio de 1978, <http://www.revistaoxygen.com/Menu/Recursos/7c_policial.htm> [última visita: 30/v/2008]
- BRAHAM, Persephone, *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004
- CHANDLER, Raymond, «Apunte sobre la novela policial», en *Cartas y escritos*, De la Flor, Buenos Aires, 1976
- _____, «El sencillo arte de matar», en *Por la novela policial*, selección y prólogo de Luis Rogelio NOGUERAS, Arte y Literatura, La Habana, 1982
- CHRISTIAN, Ed (ed.), *The Post-Colonial Detective*, Palgrave, Hampshire, 2001
- DULOUT, Stéphanie, *Le roman policier*, Éditions Milan, Toulouse, 1995
- ECO, Umberto, «James Bond: una combinatoria narrativa», en *Análisis estructural del relato*, Premiá, México, 1982
- EISENZWEIG, Uri, *Autopsie du roman policier, recueil d'essais sur le roman policier*, 10/18, Paris, 1986
- EPPLE, Juan Armando, «Entrevista a Leonardo Padura Fuentes», en *Hispanamérica*, año XXIV, núm. 71, Takoma Park, Maryland, ago. 1995
- ESTLEMAN, Loren D., «On the Significance of Boswells» (introducción), en Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes. The Complete Novels and Stories*, vol. II, Bantam Classic, Nueva York, 2003

- GIARDINELLI, Mempo, *El género negro*, UAM, México, 1984
- GUBERN, Román (ed.), *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona, 1970
- KNIGHT, Stephen, *Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity*, Macmillan, Palgrave, 2004
- LACAN, Jacques, «Seminario sobre “La carta robada”», en *Escritos II*, Siglo XXI Editores, México, 1975
- LITS, Marc, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, CEFAL, Lieja, 1993
- LOCKHART, Darrell B. (ed.), *Latin American Mystery Writers. An A-to-Z Guide*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 2004
- MARTÍN ESCRIBA, Àlex, y Javier SÁNCHEZ ZAPATERO, «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36
- MENDOZA, Élmer, «El que a hierro mata, la va pasando: la narrativa de Rubem Fonseca», en *Acercamientos a Rubem Fonseca*, José Bru (comp.), Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Guadalajara, México, 2003
- MANDEL, Ernst, *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, UNAM, México, 1986
- NARCEJAC, Thomas, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, FCE, México, 1986
- NOGUERAS, Luis Rogelio, y Guillermo RODRÍGUEZ RIVERA, «¿La verdadera novela policial?», en *Por la novela policial*, Arte y literatura, La Habana
- PADURA, Leonardo, *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, Unión, La Habana, 2000
- PÉREZ, Janet, «Leonardo Padura Fuentes: *La novela de mi vida*. Academic detecting and the *novela negra*», *Hispanófila*, núm. 143, University of North Carolina, 2005
- PIGLIA, Ricardo, «Sobre el género policial», encuesta de Jorge LAFFORGUE y Jorge B. RIVERA, en *Crisis*, núm 30, ene, 1976
- _____, «Introducción» de *Cuentos de la serie negra*, CEAL, Buenos Aires, 1979
- PONCE, Néstor, *Crimen. Anthologie de la nouvelle noire et policière d'Amérique latine*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005

- REVUELTAS, Eugenia, «La novela policiaca en México y en Cuba», en *Cuadernos Americanos*, núm. 1, UNAM, México, ene-feb, 1987
- RIVAS VELÁZQUEZ, Alejandro, *El género policial en México*, tesis, FFL-UNAM, México, 1987
- RUIZ BRAVO, Pablo, *Una lectura de los relatos policíacos de Jorge Luis Borges*, tesis, FFL-UNAM, México, 1995
- SEBEOK, Thomas, y Umberto ECO (eds.), *El signo de los tres*, Lumen, Barcelona, 1989
- _____, y Jean UMIKER-SEBEOK, *Sherlock Holmes y Charles S. Pierce. El método de la investigación*, Paidós, Barcelona, 1994
- STAVANS, Ilán, *Antihéroos: México y su novela policial*, Joaquín Mortiz, México, 1993
- SIMPSON, Amelia, *Detective Fiction from Latin America*, University Associated Press, London, 1990
- TODOROV, Tzvetan, «Tipología de la novela policial», en *Fausto*, III, Buenos Aires, mar-abr, 1974
- TORRES, Vicente Francisco, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, Sello Bermejo, México, 2003
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Carvalho gastronómico. Saber o no saber*, Ediciones B, Barcelona, 2002
- VILLAURRUTIA, Xavier, «Seis problemas para don Isidro Parodi, de H. Bustos Domecq», *El Hijo Pródigo*, núm. 5, ago, 1943, recopilado en *Borges y México*, Miguel CAPISTRÁN (comp.), Plaza y Janés, México, 1999
- VITAL, Alberto, «Paco Ignacio Taibo II, un anarquista moderno», en Miguel G. RODRÍGUEZ LOZANO y Enrique FLORES (eds.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policial mexicana*, UNAM-IIF, México, 2005