



Una geopoética del neopolicial cubano: el caso de Leonardo Padura

Joaquín Lameiro Tenreiro¹

Universidad de A Coruña (España)
j.lameiro@openmailbox.org

Resumen: En el presente trabajo se analizan varias de las novelas de la “serie Mario Conde” de Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955), ubicándolas en la tradición literaria policial cubana, y estableciendo una *cartografía geopoética* que dé cuenta de determinados elementos característicos de la serie y los sitúe en relación con las particularidades geopolíticas de Cuba, así como con la especificidad genérica de la novela policial y del *hard-boiled*. El artículo se divide en tres partes. La primera establece un marco teórico a partir de las reflexiones de Fernando Aínsa acerca del concepto de “límite”, señala la importancia de la violencia de la separación del mundo ejercida por el capitalismo y presta especial atención a la situación de Cuba respecto de estos elementos. La segunda estudia la posición de Padura en el contexto del “neopolicial” cubano. La tercera analiza la importancia del *horizonte* como límite lábil en las novelas de Mario Conde y su relación con la tautología de la “isla aislada” que proponen tanto el régimen castrista como sus opositores.

Palabras clave: Leonardo Padura Fuentes – Mario Conde – Novela policial – *Hard-boiled* – Cuba – Límite – Horizonte

Abstract: This paper analyzes some of the “Mario Conde” series of novels by Leonardo Padura Fuentes (Havana, 1955), placing them into the Cuban detective-story tradition and setting a *geopoetical mapping* which accounts for several features in the series and relates them to the geopolitical particularities of Cuba,

¹ **Joaquín Lameiro Tenreiro** nació en A Coruña (España) en 1982. En 2004 se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de A Coruña (UDC). En 2006 obtuvo una ayuda del Programa de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación español para trabajar como investigador y docente en formación en el Departamento de Filología Española y Latina de la UDC. Entre 2009 y 2011 participó en el proyecto de investigación competitivo “Eugenio F. Granell y la vanguardia en Hispanoamérica. Propuesta de recuperación, edición y estudio de la revista dominicana *La poesía sorprendida*”, dirigido por la Dra. Eva Valcárcel. En 2010, la Diputación Provincial de A Coruña le concedió una beca de investigación de un año para el proyecto “Eugenio F. Granell: literatura, surrealismo y exilio”. Se doctoró en literatura hispanoamericana por la UDC en 2014, con la tesis *Sujeto, imagen e incertidumbre en la narrativa de Felisberto Hernández*. Sus ámbitos de estudio son la vanguardia histórica y su relación con la literatura latinoamericana, las relaciones entre literatura, arte y pensamiento, la narratología y, más recientemente, las estéticas asociadas al *noir*. Es co-fundador y co-director de *Horizontal*, revista de resistencia intelectual y artística.

as well as to the specificity of the detective story and hard-boiled genres. The paper is composed of three sections. The first one builds a theoretical frame upon Fernando Aínsa's speculations on the concept of "limit", points out the importance of the violence of the separation of the world executed by capitalism and pays special attention to the role played by these concepts in the Cuban context. The second one studies Padura's place in Cuban "neopolicial" tradition. The third one analyzes the importance of the *horizon* as a labile limit in the Mario Conde series of novels and its relation to the "isolated island" tautology proposed both by Castro's regime and by its opponents.

Keywords: Leonardo Padura Fuentes – Mario Conde – Detective story – Hard-boiled – Cuba – Limit – Horizon

Espacios, límites y mapas

En sus estudios de geopoética, Fernando Aínsa insiste en dos características fundamentales que definen la relación entre el *topos* y el *logos*. Por una parte, el crítico hispano-uruguayo muestra cómo la conciencia del ser-en-el-mundo dota de una perspectiva al individuo y le permite organizar su percepción en torno a esta perspectiva. La conciencia del “estar” provoca un desdoblamiento del espacio geométrico en un “espacio subjetivo”, de manera que “[l]a espacialidad externa tiene el reverso de una espacialidad intensa vivida interiormente, lo que no supone un espacio dual, sino un único espacio que por un lado es exterioridad y por otro interioridad” (20-21). Por otra parte, Aínsa destaca la pertinencia del concepto de “límite” en esta conciencia del “estar”:

En todo caso, el espacio no es nunca neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado. El territorio se mide, divide y delimita para mejor controlarlo, a partir de nociones como horizonte, límite, frontera o confín, y el espacio vital se abre a nuevas relaciones de dominio o de transgresión, y a formas de diferenciación espacial que pueden ser tanto naturales y espontáneas como artificiales o de dominación. Zonas fronterizas, recintos sagrados, territorios míticos, fronteras políticas, “fronteras vivas”, “procesos expansivos”, reductos inaccesibles o prohibidos, tierra prometida, prácticas fundacionales territoriales; todos ellos surgen de este proceso de división y fragmentación del espacio y de la idea, tan difícil de erradicar del espíritu humano, de “la necesidad de la existencia de límites” (27).

El límite posee una doble función a la hora de fijar el espacio que el sujeto habita y del que intenta apropiarse por medio del *logos*. Entendido en su sentido negativo, tiende a obliterar el espacio que se sitúa más allá de sus márgenes: trabaja entonces por un *hinc et nunc* de la experiencia espacio-temporal del sujeto y lo insta a la permanencia. En su sentido positivo, por el contrario, promulga la existencia de un “más allá” del aquí y ahora, y apela al sujeto a desplazarse hacia fuera del mundo y hacia fuera de sí mismo. Ambos sentidos se ofrecen simultáneamente en la experiencia vital del sujeto y provocan una

tensión constante entre el imperativo de respetar los límites y la necesidad de transgredirlos.

Con la desarticulación de los sistemas positivistas y la pérdida de confianza en el racionalismo occidental que comienzan a finales del siglo XIX con la denominada “filosofía de la sospecha” (Marx, Nietzsche, Freud) y acaban por imponerse con el final de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría, el concepto de límite exagera su doble función: al mismo tiempo que la desconfianza cada vez mayor en la validez de los sistemas taxonómicos y en las formas de pensamiento estructuradas y normativas promueve una disipación de las fronteras, un movimiento en sentido opuesto refuerza la imposición de separaciones y diferenciaciones. La división del mundo en “bloques” contrasta con la amalgama de elementos que “quedan fuera” de esos bloques, y no encuentran una posición diferenciada en una cartografía global que solicita a la vez una intercomunicación casi ubicua e inmediata y una división tajante en “ejes” que se pretenden mundos distintos. Tal vez el exponente más evidente de esta *cartografía esquizoide* lo constituya la amalgama geopolítica, cultural y social que se oculta tras el eufemismo del “tercer mundo”; un término diseñado por la retórica capitalista (el “primer mundo”) para designar una especie de “tierra de nadie”, que no pertenece ni a este primer mundo ni a su oponente socialista (el nunca mencionado “segundo mundo”). En realidad, el tercer mundo es uno de los dos resultados directos de las prácticas del capitalismo de Estado. Es el “mal necesario” que sostiene la posibilidad de ese “primer mundo”. El tercer mundo es la parte del primer mundo que se quiere negar, obliterar, pues resulta incoherente con sus principios, pero que al mismo tiempo es necesario mantener; y la manera de mantenerlo sin que interfiera es mantenerlo separado, alienado.

Pero el hecho que el capitalismo haya explicitado, por medio de su retórica, la paradoja de la exclusión de una de sus partes para justificar la homogeneidad de la pseudo-totalidad resultante, no implica que esta paradoja no existiese en la cartografía del “bloque socialista”. Es evidente que desde el momento en el que se valida como un modelo de igualdad, el totalitarismo socialista no puede justificar retóricamente la existencia de desigualdades en su

seno. Precisamente esta incapacidad de alienar una parte de lo propio, confiere al desengaño de la utopía socialista una violencia que se ofrece de manera mucho más velada en el desengaño de la utopía capitalista.²

El sueño eterno: la novela policial en Cuba

La violencia con que este desengaño fractura los límites de la perspectiva con la que la Cuba de la Revolución se entendía a sí misma, constituye el “misterio” para el que pretenden hallar respuesta la serie de novelas escritas por Leonardo Padura (La Habana, 1955) y protagonizadas por el personaje de Mario Conde.³ Bajo la forma genérica del relato policial, Padura activa una escritura del desengaño cubano y, en términos más generales, de la pérdida de credibilidad de las retóricas utópicas construidas por los Estados (no sólo por Cuba, y no sólo por los Estados socialistas) a lo largo del siglo XX.

El teniente investigador Mario Conde es un policía que no quiere ser policía –y que no sabe exactamente cómo ha llegado a serlo–, un escritor que no consigue escribir y un sujeto anclado en el recuerdo nostálgico de su pasado –“un cabrón recordador”, como él mismo se define en varias ocasiones a lo largo de la serie–, recuerdo que, por otra parte, no ofrece garantías de corresponderse con la realidad vivida, y que obedece más a una construcción artificial que a un verdadero “pasado perfecto”. A partir de la cuarta novela, *Paisaje de otoño*, abandonará el cuerpo de policía e intentará rehacer su vida como vendedor de libros de segunda mano y escritor en ciernes, pero no cesará nunca en su actividad detectivesca, pues en cada nueva aventura se ve solicitado por sus ex-colegas (en particular su ex-subordinado Manuel Palacios, sargento de policía mientras trabaja con Conde, ascendido a teniente investigador en *Adiós*,

2 En gran medida porque el capitalismo renuncia desde muy pronto a presentarse como una utopía, refugiando la posibilidad de su futuro en el progreso tecnológico, siempre infalible pero ajeno al desarrollo de la sociedad en la que se produce.

3 En la fecha de redacción de este artículo, Padura ha publicado ocho novelas en las que aparece Mario Conde: las cuatro que conforman la tetralogía de “las cuatro estaciones” –*Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998)–, *Adiós, Hemingway* (2001), *La cola de la serpiente* (escrita en 1998, publicada en 2001 junto con *Adiós, Hemingway* y revisada para la edición española de 2011), *La neblina del ayer* (2005) y *Herejes* (2013).

Hemingway), convirtiéndose así en un “cabrón detective privado” (Padura *Adiós* 59).

La naturaleza del personaje de Conde se configura de este modo como la de un sujeto esencialmente limítrofe, a caballo entre un deseo eternamente postergado y la incapacidad de desplazarse de un presente congelado o de abandonar un pasado de proyectos abortados. Habita un mundo que sale del letargo para dirigirse hacia la nada y, en este umbral, Conde se posiciona como cronista de un tiempo y una geografía inciertos, incongruentes, lábiles.

La crítica ha señalado, con frecuencia, la importancia de la situación generacional de Padura como una clave para entender su narrativa. Nacido en 1955, pertenece a la última generación que todavía vivió, en su adolescencia y primera juventud, el sueño de la utopía revolucionaria cubana, y que asistió a su decadencia en las últimas décadas del siglo XX. El desencuentro con la Revolución institucionalizada se mezcla con la nostalgia de lo que pudo haber sido y no fue. Magdalena López, en un estudio comparativo de varias novelas de escritores cubanos pertenecientes a generaciones sucesivas (entre ellas, *Paisaje de otoño* de Padura), explicita las diferencias de enfoque ante la realidad cubana marcadas por esta pertenencia generacional:

Tanto los autores “desengañados” como aquellos que nunca fueron absorbidos por una fe revolucionaria cuestionan los términos de la utopía. Renuncian a los grandes relatos para construir universos que, o bien suponen una reflexión crítica sobre el horror detrás de ese futuro en el que habitaría el Hombre Nuevo imaginado por Ernesto “Che” Guevara, o bien ofrecen pequeñas aperturas en un presente que aparentaría no tener salida (84).

Para López, las novelas de Padura se adscriben a este momento “post-horror” en el que la reflexión crítica sobre la trayectoria histórica de la Revolución da paso a una apertura hacia un futuro posible:

El Conde es, en esencia, un personaje nostálgico, su perpetua melancolía le permite sostener una ética adquirida en el pasado de ilusión revolucionaria. Y es ese pasado que se recuerda desde donde reconfigura un sentido de comunidad con sus viejos amigos, aquellos con los que compartía la misma inocencia, los mismos ideales revolucionarios [...]

[...] Es, en esta resistencia tras la debacle, que emerge una nueva subjetividad para la cual la supeditación a un futuro promisorio o a un modelo épico ya no es indispensable (93-94).

Desde esta posición lável, fronteriza, Conde encuentra una perspectiva apta para apropiarse de la cartografía política e histórica de la Cuba que le ha tocado vivir. En este sentido, la crítica ubica las novelas policiales de Padura en el contexto del “neopolicial cubano”, caracterizado por reformular los modelos de la novela policial “revolucionaria” para introducir un nuevo modelo que, desde la parodia o el homenaje, deconstruye los valores de su predecesor.

Persephone Braham ha estudiado con detalle las características definitorias tanto del policial “revolucionario” o “socialista” como del “neopolicial” en Cuba, así como las circunstancias y los modos bajo los que el primero deriva en el segundo. La autora destaca la función institucional y propagandística de la novelística policial, auspiciada por el régimen castrista, que proliferó en la década de 1970, y su justificación teórica a través del “realismo objetivo” de Lukács. Así, para Braham

The promulgation of the socialist detective novel was a kind of aesthetic warfare. The creators of the socialist detective novel felt it was their mission to undermine Anglo-American hegemony over the genre, which from the revolutionary perspective enshrined bourgeois imperialist values. Even though the focus of the genre was nominally on crime, the majority of the first and second wave of detective novelists minimized the presence and impact of the criminal element, presenting an idealized view of socialist society: police and popular vigilance, the cooperative spirit of the citizenry, and in particular the obvious perversity of the criminals. At a certain moment in each story, a revolutionary moral, called the *teque*, would be produced in case the reader had failed to grasp the ideological message (32)⁴

4 “La divulgación de la novela policial socialista fue una especie de guerra estética. Los creadores de la novela policial socialista sentían que era su misión minar la hegemonía anglo-americana sobre el género que, desde la perspectiva revolucionaria, encerraba valores burgueses e imperialistas. Aunque, de manera nominal, el asunto principal del género era el crimen, la mayoría de los escritores de novelas policiales de la primera y de la segunda olas minimizaban la presencia y el impacto del elemento criminal, y presentaban una visión idealizada de la sociedad socialista: la policía y la vigilancia popular, el espíritu de cooperación de los ciudadanos y, en particular, la perversidad evidente de los criminales. En un determinado momento, en cada historia, se introducía una moraleja revolucionaria, llamada “teque”, por si acaso el lector no hubiese conseguido aprehender el mensaje ideológico” (la traducción es mía).

Braham señala el año 1989 y la causa contra el general Arnaldo Ochoa como “la muerte oficiosa de la novela policial revolucionaria” (“the unofficial death of socialist detective novel” [55]). A partir de las primeras novelas de Padura, va tomando forma una nueva estética de la novela policial en Cuba que, bajo el nombre de “neopolicial”, procura una representación más compleja de la realidad en la isla, y esto en un doble sentido, estético y ético: en cuanto a la validez estética de las novelas, se recupera una conciencia de la importancia del lenguaje literario y se intenta restablecer una continuidad con la tradición literaria prerrevolucionaria; en el ámbito ético, se supera la división maniquea entre el bien y el mal, se enriquece la textura psicológica de los personajes (tanto de los criminales como de los policías y de los ciudadanos en general) y se elabora un discurso crítico acerca de la situación social, económica y política de Cuba desde un punto de vista que no excluye la posibilidad del fracaso de la Revolución, y apunta hacia la parte de responsabilidad que las instituciones cubanas detentan respecto del deterioro de las condiciones de vida en el país.⁵

Así, si el policial “revolucionario” poseía un tono oficialista y propagandístico, y se centraba en los crímenes perpetrados contra el Estado y en los héroes que ejercían su labor policial desde los parámetros oficiales y como miembros de un grupo antes que como individuos, el “neopolicial” supondría la indagación en los crímenes perpetrados *por* el Estado y por sus representantes, poniendo en acción a un protagonista individual.

No obstante, conviene señalar que este movimiento desde el policial “revolucionario” hacia el “neopolicial”, sólo tiene un sentido progresivo si se lo observa *desde dentro* de la isla: en realidad, el policial “revolucionario” recogía elementos de una tradición literaria burguesa y los redirigía hacia sus propios intereses. El “neopolicial” cubano, en este orden de cosas, es, por una parte, una reformulación del policial “revolucionario”, pero, por otra, es también una reapropiación de las formas de los policiales clásicos europeo y estadounidense,

⁵ Para una exposición más detallada del paso del policial “revolucionario” al “neopolicial”, véase el libro de Braham (en particular el capítulo 2 en lo que concierne al policial revolucionario y el capítulo 3 acerca de la posición de Padura en el neopolicial y de las relaciones entre identidad sexual, identidad nacional y novela policial en la Cuba revolucionaria), así como los artículos de Gewecke, Rosell y el propio Padura (“Modernidad y postmodernidad”).

y de los cambios que estos han experimentado, especialmente a partir de la década de 1920. El “neopolicial” es, entonces, el *despertar* a las nuevas formas del género, que habían pasado inadvertidas para el policial “revolucionario”, sumido en un *sueño eterno* en el que, adaptado a las necesidades semióticas, sociales y políticas de la isla, había mantenido no obstante la formulación fundamental del género burgués original: la resolución del crimen entendida como un problema para el intelecto y la restauración del orden moral a través de la restauración del orden legal. Padura resume así los principales problemas del policial “revolucionario” de la Cuba de la década de 1970:

Si en los otros países iberoamericanos se imponía una actitud desacralizadora ante el género, los escritores policiacos cubanos –que en su mayoría debutan en la literatura a través del género– se lanzaron a la creación de una literatura esquemática, permeada por concepciones de un realismo socialista que tenía mucho de socialista pero poco de realismo. Así, personajes y situaciones funcionaban como entelequias fijas, lo cual se hizo más evidente en la figura del “héroe” –generalmente colectivo, pues se consideraba un hallazgo la “superación” del investigador solitario–, que respondió más a la realidad de los reglamentos policiacos que a las necesidades dramáticas de la realidad novelesca, más al discurso político oficial que a la creación de conflictos humanos. Mientras tanto, el tratamiento en profundidad del delincuente o del agente foráneo apenas tuvo espacio en esta novelística, que los definió por simple negatividad política, obviando su valiosa complejidad dramática (“Modernidad y postmodernidad” 48).

Esta “actitud desacralizadora” se había dado con anterioridad en el mundo capitalista y había cristalizado de manera precoz en el *hard-boiled* estadounidense. El desengaño frente al *statu quo* que López atribuye a la generación de Padura no es en absoluto privativo de Cuba o de los países socialistas y, de hecho, la emergencia del *hard-boiled* estadounidense en las décadas de 1920-1930 parece indicar que, más allá de retoricismos ideológicos, el “horror” al que se refiere López se formaliza antes en el mundo capitalista, y ello porque tiene su base en un elemento común a las sociedades capitalistas y las socialistas: la violencia generada por la separación entre explotados y explotadores, entre operarios y dirigentes. El *capitalismo burocrático* que se

esconde tras la fachada de los regímenes socialistas permite una mejor disimulación de esta separación, y la creación de estados policiales contribuye a mantener reprimidas las expresiones de disidencia de manera más duradera. El capitalismo declarado de los Estados Unidos, por el contrario, no tiene problemas en presentar esta separación como algo consustancial a su proyecto y, precisamente por ello, es más permisivo con las expresiones que la denuncian: la separación representada en la estética del *hard-boiled* es contemplada por el capitalismo como denuncia de una situación particular, y no de una fractura sistémica.

No es, por lo tanto, anecdótico que Padura dedique *Paisaje de otoño* a “Dashie Hammett, por *El halcón maltés*”. Tal agradecimiento no obedece sólo al hecho de que la novela del cubano rinda un homenaje declarado a la del estadounidense, a través de la trama del Galeón de Manila y el motivo de la conspiración entre distintos personajes sin escrúpulos por hacerse con una obra de arte antigua y valiosa, sino que, ante todo, indica una filiación directa con un modo de entender el policial que ya no se corresponde ni con el policial “clásico” ni con su *contrafactum* “revolucionario”: en la novelística de Padura, Cuba se despierta a un modelo de contra-cultura capitalista que, desplazado a la cartografía socialista, mantiene su valor contra-cultural. El *hard-boiled* y la novela negra, aun cuando conservan elementos detectivescos, se distancian del policial clásico en todas sus formulaciones, hasta el punto que, en muchos casos, desarrollan discursos anti-policiales: la frontera que separaba al crimen de la ley, al criminal del policía y al mal del bien se deslía para mostrar a delincuentes honestos, policías corruptos y leyes injustas. Frente a todo esto, el héroe se transforma forzosamente en un anti-héroe; un personaje tan malo y tan bueno como los demás, que no puede encontrar una territorialidad moral estable, y se acoge a un sentido esencial y precario de justicia. En palabras de Luis O. Pérez-Simón

It is noteworthy that the background questioning of the means by which the Cuban state went about consolidating its revolutionary mandate is not an overtly explicit condemnation, or even a contestation, of the regime. Rather, it comes across as a vision originating from the perspective of temporal distance imposed by age

and the socio-economic crisis arising from the collapse of socialism in 1989. This is achieved by the growing distancing between Mario Conde and the state he is supposed to help preserve. For it is quite clear that for the lieutenant, at the collective level there is the law (the frame of reference within which he operates) and that justice is an act sought and carried out by the individual, that is to say: he. And there in lies not only his greatest frustration, but also one of the main contributions his cases make to the subtle reformulation of the prevalent sense of order: he makes an unambiguous distinction between unlawful acts and crime, and in so doing transforms the former into a postmodern strategy of resistance (94).⁶

En el contexto latinoamericano, esta expresión contra-cultural se amolda mejor que su modelo original a una realidad en la que las intersecciones entre lo policial y lo delictivo, donde las ambigüedades entre crimen, punición y represión son particularmente dramáticas:

En el ámbito latinoamericano, por ejemplo, la llegada de una postmodernidad artística poco tiene que ver con la existencia de una sociedad postindustrial, pues en muchos casos ni siquiera la industrial ha existido. De igual modo ocurre con la relación entre una policía científica y la novela policial: el carácter de este cuerpo, en países asolados por dictaduras, sigue siendo más represivo que investigativo, pero al desaparecer la preponderancia del enigma como motor dramático de las acciones novelescas, poco importa que exista o no una posible eficiencia policial, si existe delito, crimen, corrupción y violencia –y, más aun, la voluntad intelectual de cultivar un género (Padura “Modernidad y postmodernidad” 41-42).

Así, el sentido de justicia de Conde se construye a partir de un sentimiento indeterminado de repudio hacia lo que él denomina los “hijos de puta” y una necesidad revanchista expresada por la máxima de “joder a los hijos

6 “Es notable que el cuestionamiento de fondo acerca de los modos de los que el Estado cubano se sirvió para consolidar su imperativo revolucionario no se formula como una condena abiertamente explícita o siquiera como una denuncia del régimen. Más bien, aparece como una visión que se origina desde la perspectiva de la distancia temporal impuesta por la edad y la crisis socio-económica que se produce a raíz del colapso del socialismo en 1989. Esto se logra por medio del creciente distanciamiento entre Mario Conde y el estado que debería contribuir a preservar. Pues está claro que, para el teniente, la ley (el marco de referencia en el que actúa) se sitúa en el nivel colectivo, y que la justicia es un acto cuya búsqueda y ejecución corren a cargo del individuo, es decir: él. Y en este hecho yace no sólo su mayor frustración, sino también una de las principales contribuciones que sus casos operan en la sutil reformulación del sentido del orden preponderante: Conde establece una distinción tajante entre el acto ilegal y el crimen y, al hacerlo, transforma el primero en una estrategia posmoderna de resistencia” (la traducción es mía).

de puta”. Estos “hijos de puta” no lo son sencillamente por ser delincuentes, sino por ser delincuentes enmascarados bajo el emblema del honesto, del intachable, del favorecido por el régimen. En *Pasado perfecto*, Tamara, un antiguo amor nunca olvidado por Conde y viuda de la víctima del asesinato que Mario investiga, le pregunta al teniente los motivos de su ingreso en el cuerpo de policía. Conde responde:

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

-¿Y la que conoces? -insiste ella, y él siente la expectación de la mujer y lamenta tener que defraudarla.

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

-Todo un código ético [...] (90).

Pero el asunto no es tan sencillo como Conde pretende, y así lo demostrará su salida de la policía en *Paisaje de otoño*. En *Adiós, Hemingway*, Mario explicita un cambio de posicionamiento en su perspectiva: “una de las cosas que no quiero ser es policía: he visto demasiada gente volverse hijos de puta cuando su trabajo debía ser joder a los hijos de puta” (55).

Mario Conde cruza así una frontera esencial entre dos perspectivas de la justicia: renuncia a cambiar el sistema desde los parámetros ofrecidos por el propio sistema, y decide actuar al margen. Su salida de la policía no es tanto la asunción de una derrota como la ampliación de los límites de su cartografía inicial. Como *hard-boiled*, como “cabrón detective privado”, amplía su movimiento hacia los márgenes de la cartografía institucional; su actividad se vuelve más solitaria y su búsqueda de la verdad se vuelca sobre lo que él denomina sin ambages “prejuicios” y “presentimientos”.

El problema de la habitación cerrada: Cuba en la novela policial

Estos “prejuicios” y “presentimientos” sitúan a Conde en una perspectiva de lo previo; la crónica de sus investigaciones no centra su interés tanto en averiguar quién es el criminal como en constatar que el criminal es un “hijo de puta”, hasta el punto que el detective llega a sentir una verdadera frustración

cuando sus prejuicios no son refrendados por la realidad. Así, por ejemplo, el descubrimiento de que el asesino de *Paisaje de otoño* no es ninguno de los múltiples sospechosos “hijos de puta” de un entramado de corrupción compartido con la víctima, sino un tipo honesto que ha matado en un momento de ofuscación pasional, sirve tan sólo para confirmar los tristes presagios de Conde que, a lo largo de todo el caso, había orientado sus deseos hacia la inculpación de cualquiera de aquellos sospechosos ricos, impolutos y con importantes cargos oficiales:

[...] el Conde notó cómo un leve temblor lo recorría: las dosis de esperanza de que ese bate contara toda una historia terminada en las manos de Adrián Riverón, bateador de bolas prohibidas, eran similares a las dosis de que fuese otro el culpable y no aquel enamorado útil. Otra vez su oficio de policía lo enfrentaba a evidencias sórdidas, a tramas humanas que rebasaban los límites de lo permisible y rompían para siempre las vidas de la gente: y él volvía a funcionar como coreógrafo de aquella representación, dándole su última estructura, encontrándole un final tristemente satisfactorio a la caída definitiva del telón (217-218).

Esta decepción ante la falta de justicia poética en la resolución del crimen es totalmente opuesta al principio de la novela policial clásica, cuyas coordenadas no observaban siquiera que el asesino pudiese ser “una persona decente”, y denuncia el maniqueísmo de las cartografías binarias de “los buenos y los malos”, los mapas mendaces de “ejes” y “bloques”. Dice Conde, unas páginas después en la misma novela: “no me gusta resolver casos como éste: la persona más limpia de toda la historia resultó ser el que va a pudrirse en la cárcel” (227-228).

Si este sentimiento esencial de injusticia y de impotencia vincula las novelas de la “serie Mario Conde” con el *hard-boiled*, una frontera traza la especificidad de la obra de Padura. Se trata de la importancia del concepto de “insularidad”, en un doble sentido: en el propio, como literatura ubicada en una isla-Estado, y en otro tautológico y perverso: el del aislamiento de la isla, tanto por parte del poder dentro de la isla como de aquellos que se encuentran fuera. El bloqueo económico liderado por los Estados Unidos, pero también la voluntad

del gobierno castrista de mantenerse al margen de las políticas capitalistas de su entorno, provocan otra *cartografía esquizoide*: la del intento disparatado de aislar una isla. El mapa existencial que se genera así es el de una claustrofobia y una agorafobia combinadas. Los mismos que sostienen el aislamiento desde dentro son los primeros en intentar salir de la isla (las salidas ilegales son uno de los temas principales en la mayoría de las novelas de la serie, y siempre son acometidas por personajes bien implantados en el *statu quo*), y esto sitúa al anti-héroe en una posición contradictoria: ¿es intrínsecamente malo abandonar la isla o son los medios por los que se realiza este abandono los que pueden ser condenables? Los personajes de las novelas de Padura viven en el solapamiento entre un mapa de la huida y otro de la permanencia. Finalmente, este solapamiento vuelve indiferentes el adentro y el afuera. Así lo explica un personaje de *Paisaje de otoño* que vive en Miami y ha regresado temporalmente a La Habana:

[...] Y hasta hay gente que se fue de aquí [Cuba] echando pestes y allá [Miami] están más jodidos todavía y empiezan a decir que lo mejor es que haya diálogo y que todo se arregle. 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 realidad, y viven en una media tinta que no lleva a ninguna parte: ni se deciden a olvidarse de Cuba ni a ser personas nuevas, en un país nuevo, y al final no son ni una cosa ni la otra, como me pasa a mí, que después de ocho años viviendo allá no sé dónde quiero estar ni qué quiero ser ... Es una tragedia nacional, ¿no? ... Miami es nada y Cuba es un sueño que nunca existió [...] (77-78).

Uno de los problemas preferidos por el relato detectivesco clásico era el de “la habitación cerrada”. Desde las premisas lúdicas y racionalistas de este tipo de relato, el problema plateaba un enigma muy atractivo para la estética a la que servía: la víctima de un asesinato aparece en una habitación cerrada desde dentro, pero no hay rastro del asesino. La paradoja produce el deleite intelectual del lector, primero, por su naturaleza aparentemente imposible, segundo, por la manera en que esta imposibilidad ha sido vencida por el ingenio del asesino y, tercero, por la manera en que el ingenio del detective descubre la “trampa”. En efecto, estos relatos se sostienen siempre sobre una trampa: o bien el asesino no

ha salido de la habitación todavía y permanece oculto, o bien la habitación no estaba completamente cerrada, y el investigador descubre algún truco (una trampilla, un pasadizo) que vuelve posible lo imposible.⁷

Si metaforizamos esta estrategia de la narrativa policial clásica, podemos caracterizar las novelas de la “serie Mario Conde” a través de una poética de la habitación cerrada. En esta literatura “neopolicial”, el elemento argumental clásico se ha trasladado al plano del sentido. No se trata ya de situar al protagonista en una habitación cerrada en la que se ha cometido un crimen, sino de postular que todo crimen se perpetra en una “habitación cerrada”, es decir, en una cartografía falaz, en la que los “límites” oficiales no marcan el horizonte real del individuo, sino que lo disimulan. La Habana de las novelas de Conde es una habitación falsamente cerrada, como las de los detectives clásicos, porque, en realidad, siempre hay algún elemento interno que se pretende fuera o algún elemento externo que se pretende dentro. Esto no se aplica sólo al exilio y a las salidas clandestinas; también es la significación última de muchos otros elementos de las novelas: los altos mandos “impecables” que resultan ser unos corruptos y unos oportunistas, los policías de tráfico de divisas que se lucran con el tráfico que fingen perseguir, el tráfico de droga que se infiltra en la isla con la ayuda de cargos oficiales, los artistas “parametrados” que viven un exilio interior y aquellos otros que los traicionan para obtener una posición de “artista del régimen”.

El resultado de esta mistificación de los límites reales es una pérdida de horizonte. Para Aínsa,

[...] el horizonte se configura a partir de un sujeto y no tiene realidad objetiva. Aunque no puede ser localizado en ningún mapa, el horizonte acompaña toda percepción de un paisaje en esa mezcla de “dentro y fuera” que resulta del encuentro de una mirada con el mundo exterior, en el metafóricamente llamado “punto-yo” (27).

7 Uno de los ejemplos más celebrados del problema de la habitación cerrada es “The Murders in the Rue Morgue” de Edgar Allan Poe. Arthur Conan Doyle sitúa a Sherlock Holmes en escenarios de habitación cerrada en las novelas *The Sign of Four* y *The Valley of Fear* y en los relatos breves “The Adventure of the Speckled Band”, “The Adventure of the Crooked Man” y “The Adventure of the Resident Patient”.

Además,

[... e]l horizonte se aleja, cambia con el movimiento en el espacio, sea cual sea la dirección elegida. Si bien el horizonte es inasible, ayuda a configurar un espacio orientado al dividir el mundo entre cielo y tierra, arriba y abajo, cercano y lejano. Es más, le da sentido [...] (28).

La búsqueda de “la verdad” que emprende Conde trasciende los límites del relato policial y se incardina en una zona intersticial, en un umbral o margen desde el que la escritura supera los límites de la visión “aislada” y se proyecta hacia el espacio interior y exterior de la isla. De ahí la íntima relación que el personaje establece con el mar, verdadero límite isleño, pues en él se contiene el horizonte:

[...] Sentado en el muro, con los pies colgando hacia los arrecifes, había disfrutado la sensación de hallarse libre de la tiranía del tiempo y gozó con la idea de que podía pasar en aquel preciso lugar el resto de su vida, dedicado únicamente a pensar, a recordar y a mirar el mar, tan apacible. Y, si venía alguna idea, incluso ponerse a escribir, pues en su paraíso personal el Conde había hecho del mar, de sus efluvios y rumores, la escenografía perfecta para los fantasmas de su espíritu y de su empecinada memoria [...] (Padura, *Adiós* 16).

Es desde el umbral marino, desde el horizonte que permite la proyección del recuerdo sobre el presente y la apertura hacia un futuro más allá de los límites impuestos, desde donde Conde puede reconciliar su condición insular: rebelándose contra el aislamiento forzado, recrea su soledad y su melancolía contando su historia y la de sus iguales. Como personaje, transita los estereotipos del policía de la novela “revolucionaria” o del *hard-boiled* estadounidense, pero sin permanecer en ninguno. Su permanencia está cifrada en la constancia móvil del horizonte, apuntalada únicamente por el sujeto y su modo de observar y describir la cartografía que habita y de la que se apropia.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana y Frankfurt: Vervuert, 2006.

Braham, Persephone. *Crimes against the state, crimes against persons: detective fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Gewecke, Frauke. "La 'nueva' novela policial cubana: Leonardo Padura Fuentes, Amir Valle, Lorenzo Lunar". *Cuba: la Revolución revis(it)ada*. Eds. Andrea Gremels y Roland Spiller. Tübingen: Narr, 2010, 171-191. Reproducido en Frauke Gewecke. *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre las literaturas del Caribe, de la Frontera Norte de México y de los latinos en EE.UU.* Madrid: Iberoamericana y Frankfurt: Vervuert, 2013, 221-243.

López, Magdalena. "Tras el legado de Marlow: novelas cubanas de hoy". *América Latina Hoy* 58 (2011): 81-99.

Padura Fuentes, Leonardo. *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets (Colección "Maxi"), 2012 (2ª ed.) [1991].

---. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets (Colección "Andanzas"), 2006 (2ª ed.) [1998].

---. *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets (Colección "Andanzas"), 2012 (3ª ed.) [2001].

---. "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica". *Hispanamérica* 84 (1999): 37-50.

Pérez-Simón, Luis O. "Cuba, crisis, crime and police: The Panoptic View of Leonardo

Padura Fuentes' Detective Novels". *Hipertexto* 8 (verano 2008): <http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper8Perez.pdf>. Consultado por última vez el 29 de noviembre de 2014.

Rosell, Sara: "La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes". *Hispanic Journal* 21.2 (2000): 447-458.