



UNIVERSIDAD PARIS-SORBONNE



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

ESCUELA DOCTORAL IV: Civilizaciones, culturas, literaturas y sociedades. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre los Mundos Ibéricos Contemporáneos (**CRIMIC**) / EA 2561

DEPARTAMENTO DE LENGUA: Área de conocimiento: Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

TESIS para obtener el grado de

DOCTOR DE LA UNIVERSIDAD PARIS-SORBONNE Y DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Especialidad: Estudios Romanos / Español

Presentada y defendida por:

Paula GARCÍA TALAVÁN

El 10 de diciembre de 2014

DESENCANTO, TRANSGRESIÓN E INTENCIÓN LITERARIA: LA NOVELA NEOPOLICIAL DE LEONARDO PADURA

Bajo la dirección de:

Dr. D. Eduardo RAMOS-IZQUIERDO, Profesor de la Universidad Paris-Sorbonne

Dr. D. José Antonio PÉREZ BOWIE, Profesor de la Universidad de Salamanca

Miembros del tribunal:

Dra. D^a. Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS, Profesora de la Universidad de Pau

Dr. D. Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ, Profesor de la Universidad Complutense de Madrid

Dr. D. José Antonio PÉREZ BOWIE, Profesor de la Universidad de Salamanca

Dr. D. Eduardo RAMOS-IZQUIERDO, Profesor de la Universidad Paris-Sorbonne

Aquello fue el final de la primera parte de París. París no volvería nunca a ser igual, aunque seguía siendo París, y uno cambiaba a medida que cambiaba la ciudad.

Ernest Hemingway, *París era una fiesta*

Tú sigue tu viaje y no vuelvas hasta que te caigas de cansancio o de vejez. Aún volverás a tiempo de comprobar que aquí todo el mundo se ha vuelto o mezquino o loco o viejo. Son las tres únicas posibilidades de sobrevivir en un país que no hizo a tiempo la revolución industrial.

(Pepe Carvalho) Manuel Vázquez Montalbán, *Los mares del sur*

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco al Profesor Eduardo Ramos-Izquierdo y al Profesor José Antonio Pérez Bowie la confianza que han depositado en mi proyecto de investigación, así como el apoyo y la dedicación que me han prestado para llevarlo a cabo durante estos últimos cinco años.

A continuación, quiero dar las gracias a las personas que han enriquecido mi tesis con sus comentarios y sus observaciones: gracias especialmente a Andrea Torres, a Paula Martínez y a Carlos Ferreira. Además quiero agradecer los consejos que me han dado y la relectura que han hecho de mis traducciones personales de algunas citas a Mathilde Silveira, a Jérôme Dulou, a Andrés García y a Amel Zaïdi.

Gracias también a mis amigos y compañeros de doctorado: Roberta Previtiera, Gerardo Centenera, Jessica Belmar, Camilo Vargas, Marisella Buitrago, Rocío Alcalá y Alex Ortega, por las entusiastas conversaciones literarias y extraliterarias que hemos mantenido durante estos años.

Agradezco muy especialmente la atención y el tiempo que me ha dedicado Leonardo Padura, así como la inestimable ayuda que he recibido desde La Habana de Lorenzo Lunar y de Duanys Hernández.

Por último, quiero darles las gracias a mis padres, a mi hermana, a July y a mi compañero Jean-marc por seguir muy de cerca mis avances, por sus ánimos y por su apoyo incondicional. Sin ellos, este trabajo no habría sido posible.

Índice

Introducción	11
Capítulo I. Transgresión y resistencia del género policial	23
I. 1 El género como campo de modificación	25
<i>I. 1. 1 La cuestión genérica en el campo de la teoría literaria</i>	25
<i>I. 1. 2 La novela posmoderna</i>	42
I. 2 La novela policial: una estética de la transgresión	52
<i>I. 2. 1 La penitencia de la “subliteratura”</i>	53
<i>I. 2. 2 La definición genérica y los subgéneros</i>	60
<i>I. 2. 3 La dinámica modificadora</i>	83
I. 3 La novela neopolicial	92
<i>I. 3. 1 La novela neopolicial iberoamericana</i>	92
<i>I. 3. 2 La experimentación con los cánones del género</i>	107
Capítulo II. Un escritor en la isla de Cuba	121
II. 1 Posición del intelectual en el campo literario cubano (1959-2014)	123
<i>II. 1. 1 1959-1989: la subordinación al poder</i>	123
<i>II. 1. 2 1989-2014: los caminos de la independencia</i>	138
II. 2 La novela policial: un género fomentado por el régimen	148
<i>II. 2. 1 La novela policial revolucionaria o de contraespionaje</i>	148
<i>II. 2. 2 La decadencia del género: continuación y ruptura</i>	168
II. 3 Leonardo Padura: “Yo quisiera ser Paul Auster”	183
<i>II. 3. 1 La trayectoria del crítico literario y del periodista</i>	188
<i>II. 3. 2 La responsabilidad del escritor</i>	204
Capítulo III. La serie neopolicial de Leonardo Padura	223
III. 1 La transgresión del género policial	225

III. 1. 1 Proyecto ideo-estético	225
III. 1. 2 La disminución de la importancia del enigma	237
III. 2 El investigador como centro estructurador de la serie	251
III. 2. 1 El pasado “perfecto” de un policía cansado y nostálgico	254
III. 2. 2 El policía que sueña con ser escritor	267
III. 2. 3 De la gran mascarada a la herejía	296
III. 3 La estética posmoderna de la serie neopolicial	313
III. 3. 1 La ciudad de La Habana: de la ruina a la desintegración total	313
III. 3. 2 Estrategias narrativas: polifonía, hibridación genérica y autorreflexividad	332
Conclusión	359
Bibliografía	369
1. Obra de Leonardo Padura	371
1. 1 Novelas	371
1. 1. 1 Novelas neopoliciales	371
1. 1. 2 Otras novelas	371
1. 3 Cuentos	371
1. 4 Antologías preparadas por el autor	372
1. 5 Ensayos	372
1. 6 Obra periodística	372
1. 6. 1 Volúmenes recopilatorios	372
1. 6. 2 Artículos, crónicas, reportajes y entrevistas	373
1. 7 Guiones de documentales y películas	377
2. Sobre la obra de Leonardo Padura	377
2. 1 Obras	377
2. 2 Artículos y entrevistas	378
3. Teoría	380

<i>3. 1 Teoría literaria</i>	380
<i>3. 2 Teoría sobre la novela policial</i>	384
4. Crítica, cultura y sociedad cubana	392
5. Obras literarias de otros autores	395
6. Otras fuentes consultadas	398
Anexo II- Entrevista a Leonardo Padura (2012)	401
Anexo II- Índice de autores y de personajes	423

Introducción

En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye solo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez.

Hans Robert Jauss, *“La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”*

La novela policial, cuyos textos inaugurales se remontan a los relatos publicados por Edgar Allan Poe entre 1841 y 1844¹, no ha dejado de renovarse en su más de siglo y medio de existencia, confirmando, de este modo, su naturaleza absolutamente transgresora. Hasta la actualidad, este género literario ha ido tomando elementos de otros géneros literarios y extraliterarios, y ha experimentado con distintos patrones formales y con diferentes tipos de problemáticas hasta constituir un universo específico caracterizado por su tendencia a la modificación constante. Esto le ha permitido ir evolucionando e ir adaptándose a los cambios producidos en las mitologías colectivas de distintas sociedades en distintos momentos históricos.

Buena prueba de ello es la novela neopolicial iberoamericana que se practica en español y en portugués a uno y otro lado del océano Atlántico desde la década de los ochenta. Esta es cultivada por una nómina cada vez más extensa de autores que, en algunos casos, se consagran a ella con dedicación casi exclusiva, y que están proporcionando ejemplos de gran calidad literaria, con evidentes rasgos comunes. No obstante, como consecuencia de la esencial mecánica formulista de la novela policial clásica, el género policial fue inmediatamente relacionado con una forma de escape o de relajación, y fue encasillado por una buena parte de la crítica literaria en el espacio de la “subliteratura”², entendiendo esta

¹ Entre los muchos teóricos que reconocen a Poe como iniciador del género policial, podemos citar a Boileau-Narcejac [*Le roman policier*. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1994, p. 7], a Jorge Luis Borges [“El cuento policial”. *Borges oral*. Madrid: Alianza, 2000, p. 72], o Jacques Dubois [*Le roman policier ou la modernité*. París: Nathan, 1992, p. 7].

² Dado que trataremos este asunto de manera más extensa en el primer capítulo de este trabajo, nos conformaremos, por ahora, con citar a dos de los muchos críticos que han negado el valor estético de la literatura de masas. Pongamos, por ejemplo, a Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1929) [Madrid: Alianza,

como una manifestación popular desprovista de valor artístico frente a la “gran literatura”, artísticamente elaborada. Esta distinción se mantuvo hasta la década de los años ochenta del siglo XX, cuando, con la teorización del pensamiento posmoderno, se inicia la revisión de los grandes relatos del pasado y se opta por el reflejo de una realidad plural y diversa. En este contexto, comienza a reivindicarse la importancia de la cultura de masas, y el mundo académico reconoce el valor de algunos géneros considerados como “menores” hasta entonces, siendo la novela policial uno de ellos.

Adoptando las estrategias de la estética posmoderna, los escritores de novela neopolicial optan por la hibridación genérica y formal, por la revisión crítica de las historias oficiales, por el reflejo de una sociedad heterogénea y caótica y por la reflexión sobre la propia literatura en sus narraciones. En sus textos, claramente tamizados por la ironía, estos autores manifiestan su intención de romper con todas y cada una de las normas del género para dar cuenta de las múltiples posibilidades narrativas de este tipo de novela, y destacan con insistencia el estatuto de artefacto literario de sus propias creaciones. En todo caso, a pesar de las múltiples transformaciones que estos han operado en el género, en sus novelas hay siempre ciertos rasgos que nos permiten identificarlas con la tradición de la novela policial.

Nuestro objetivo en el presente trabajo es el estudio de la serie de novelas neopoliciales del escritor Leonardo Padura –máximo exponente de este tipo de textos en la isla de Cuba–, cuyas obras, conservando los rasgos que permiten al lector reconocerlas como policiales, muestran una profunda transgresión genérica en todos los niveles –modal, temático y formal–. Con ellas, Padura ha logrado dismantelar el canon de la novela policial revolucionaria o de contraespionaje, cuya práctica se mantuvo en Cuba hasta mediados de los años ochenta, subvencionada por el régimen revolucionario. De igual modo, ha conseguido renovar el género –que había llegado a agotarse en el espacio de la isla–, así como demostrar que es posible escribir una novela policial de alta calidad literaria al margen de intereses políticos e ideológicos.

Dado que los orígenes del género se encuentran en el relato breve, algunos teóricos, como José Colmeiro, optan por incluir bajo el distintivo de “novela policial” tanto cuentos como novelas³. Nosotros pensamos que, si bien el cuento y la novela policial comparten

1980] y a Dwight McDonald en *Against the American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture* (1962) [New York: Random House, 1962].

³ José Colmeiro. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 54.

convenciones genéricas y han seguido una evolución paralela hasta llegar a su versión más reciente, en relación con su extensión, manifiestan estrategias narrativas distintas. Por eso, hemos preferido mantener la distinción entre cuento y novela policial, y hemos seleccionado un corpus compuesto exclusivamente por novelas.

El criterio de selección ha sido más bien sencillo ya que el autor ha publicado sus novelas de carácter policial en forma de serie, en la misma editorial, y utilizando el mismo protagonista. En todo caso, nosotros hemos tenido en cuenta dos aspectos fundamentales: el primero ha sido escoger todas las novelas del autor protagonizadas por el teniente – posteriormente, ex teniente– Mario Conde. Hemos de señalar que Conde aparece o es mencionado, sin ser protagonista, en otras novelas del autor ajenas al ciclo policial, como son *Fiebre de caballos* (1989) y *El hombre que amaba a los perros* (2009). El segundo criterio ha radicado en la constatación de que, en las novelas escogidas, la investigación que lleva a cabo el protagonista sirve como hilo conductor de la trama. Como tendremos ocasión de demostrar, ambos criterios se cumplen en todas las novelas de la serie, por lo que hemos decidido estudiarla en su conjunto.

En total, la serie se compone de ocho novelas, publicadas entre 1991 y 2013. Las cuatro primeras: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998), integran la tetralogía de “Las Cuatro Estaciones”, en la que Mario Conde ejerce como teniente en el cuerpo de policía de La Habana. A ella se suman posteriormente *Adiós, Hemingway* (2001) –reeditada con algunos retoques en 2006–, *La neblina del ayer* (2005), *La cola de la serpiente* (2011) y *Herejes* (2013). En estas cuatro últimas novelas, Mario Conde ha dejado el cuerpo policial y se dedica a la compra-venta de libros viejos; pero, en todas ellas, encuentra algún motivo para involucrarse en nuevas investigaciones.

Entre la primera y la última novela, transcurren veinte años de la vida de este personaje, a través de cuya mirada crítica, Padura intenta reflejar su visión de la realidad cubana de las dos últimas décadas. La perspectiva desde la que Conde observa el contexto de la realidad cubana irá cambiando a la par que se van produciendo ciertas transformaciones en el mismo, las cuales son analizadas y transmitidas sintéticamente por el protagonista; hecho que nos permite considerar el conjunto de las novelas como la narración de una crónica de un tiempo concreto. Pero, a lo largo de estos veinte años, Conde no dejará de mirar al pasado, trayendo a la memoria los mejores y los peores recuerdos de su infancia y de su juventud. De esta manera,

se logra hacer una revisión crítica de la historia de Cuba desde el triunfo de la Revolución en 1959 –momento en el que el protagonista tiene cuatro años– hasta la actualidad, destacando los momentos más oscuros del proceso revolucionario –silenciados por el régimen–, y poniendo de manifiesto las disfuncionalidades de la sociedad cubana de las últimas décadas.

Teniendo en cuenta estos datos, parece lógico que, tras la lectura de esta serie de novelas, en las que la investigación del protagonista se pone al servicio del análisis de la realidad cubana, el lector se pregunte si realmente estas pueden ser consideradas novelas policiales; cuestión a la que hemos intentado dar respuesta en este trabajo. Si, como intentaremos demostrar, finalmente las novelas de Padura pueden ser consideradas novelas policiales, aún debemos preguntarnos cuáles son los rasgos que nos permiten identificarlas como tal, y cuáles son las señales que indican la transformación operada sobre el género. Directamente relacionada con esta última, surge la cuestión de averiguar mediante qué mecanismos Padura logra llevar a cabo dicha transformación.

Asimismo, tras la lectura de estas novelas, advertimos que, en ellas, se hace una dura crítica del actual estado de la sociedad cubana, del estado de los valores de la población, así como de distintos momentos del proceso revolucionario, del que se destapan las falsedades y las manipulaciones llevadas a cabo por ciertos dirigentes y miembros de las altas esferas. Sabiendo que, desde 1959 hasta hoy, en Cuba se ha mantenido en el poder el mismo partido político –el único legalizado desde el triunfo de la Revolución–, y conociendo la férrea censura a la que los dirigentes culturales han sometido a los artistas e intelectuales cubanos –especialmente durante la década de los setenta, pero también posteriormente–, no podemos sino plantearnos una segunda cuestión: ¿cómo es posible que los mismos dirigentes que obligaron a los artistas e intelectuales a sumarse al proyecto de la Revolución o, de otro modo, a vivir en el más lamentable ostracismo hayan permitido la publicación de estas novelas en Cuba y en el extranjero? E incluso podemos formularnos una tercera pregunta: ¿qué ha cambiado sustancialmente en la Cuba de las dos últimas décadas para que esto sea posible?

A esta pregunta le sigue otra perfectamente pertinente teniendo en cuenta el contexto al que nos estamos refiriendo: si finalmente Padura firmó un contrato con la editorial española Tusquets en 1997, que le asegura la publicación de sus novelas, y si obtuvo la ciudadanía española, por carta de naturaleza, en 2011, por qué sigue viviendo en un país donde, desde la gran crisis desencadenada en los años noventa, la población vive sometida a todo tipo de

carencias, donde todavía existe la cartilla de racionamiento, donde la prensa oficial ofrece una imagen falseada de la realidad y donde las autoridades migratorias deciden quién, cómo y cuándo puede obtener un permiso de salida.

Para responder a estas preguntas, hemos decidido organizar nuestro estudio en tres grandes capítulos, cada uno de los cuales estará dividido en tres apartados. En primer lugar, intentaremos establecer nuestro marco teórico, ejercicio al que dedicaremos el primer capítulo. En él, primero, haremos un breve repaso de la discusión en torno a la cuestión genérica desarrollada en el campo de la teoría literaria, pasando por las teorías propuestas por Luciano Anceschi, Tzvetan Todorov y Gérard Genette, hasta llegar a las modernas teorías genéricas desarrolladas en las dos últimas décadas del siglo XX, en campos de investigación como la hermenéutica, la crítica literaria poscolonial, la teoría *queer* y la crítica literaria feminista. Apoyándonos principalmente en la teoría de la recepción elaborada por Hans Robert Jauss y en el estudio llevado a cabo por Franca Sinopoli en torno a dicha cuestión, defenderemos la concepción del género como campo de modificación. Tomando en cuenta esta noción moderna del género literario, nos concentraremos en la teoría de la transgresión genérica desarrollada por Jean-Marie Schaeffer, en la que nos apoyaremos para destacar la naturaleza transgresora de los géneros literarios.

A continuación, veremos cómo la defensa de la naturaleza “programáticamente modificadora”⁴ de los géneros literarios no solo se ha desarrollado en el ámbito de la teoría genérica sino también en el de la creación literaria, tal y como demuestra la novela posmoderna, en la que se han diluido las fronteras genéricas y las fronteras entre la “alta” y la “baja” cultura, y en la que se reflexiona constantemente sobre sus posibilidades narrativas. Dado que el uso del término “posmoderno” e incluso la certeza de que actualmente vivimos en la era posmoderna son temas polémicos en la actualidad, recurriremos a los trabajos desarrollados por Matei Calinescu –en torno a la estética posmoderna– y de Italo Calvino –en torno a las estrategias de la novela posmoderna– para justificar nuestro convencimiento de que, efectivamente, en ella puede observarse un cambio en las estrategias de representación de la realidad, así como en la perspectiva y en los objetivos de los escritores contemporáneos con respecto a la novela moderna. Aclarado esto, reivindicaremos la novela neopolicial – genéricamente híbrida, claramente autorreflexiva e irónicamente crítica con la tradición

⁴ Recuperamos la expresión utilizada por Franca Sinopoli en “Los géneros literarios”. *Introducción a la literatura comparada*. Ed. Armando Gnisci. Barcelona: Editorial Crítica, 2002, p. 189.

literaria y con las historias oficiales– como una de las muchas formas que adopta la novela posmoderna.

Dentro del primer capítulo, en segundo lugar, abordaremos el estudio del género de la novela policial. Primero, intentaremos demostrar que el encasillamiento de este tipo de textos en el ámbito de la “subliteratura” no es pertinente si tenemos en cuenta que, a pesar de su origen popular, la novela policial ha sido capaz de diversificar sus contenidos y sus formas y ha logrado alcanzar una alta calidad literaria en la obra de reconocidos autores, de entre los que podemos destacar, solo por poner algunos ejemplos, a Arthur Conan Doyle, a Georges Simenon, a Dashiell Hammett, a Raymond Chandler, a Jorge Luis Borges o a Graham Greene. Asimismo, reivindicaremos la evidente elaboración artística que puede observarse en la obra neopolicial de autores como Rubem Fonseca en Brasil o Manuel Vázquez Montalbán en España, entre otros muchos. En nuestra opinión, coincidiendo con la de José Colmeiro, la novela policial no debe ser considerada como un género inferior a ningún otro, ya que, entre la gran cantidad de novelas policiales publicadas, podemos encontrar obras mediocres, obras de un nivel medio aceptable y obras realmente muy buenas⁵.

A continuación, observaremos cómo la novela policial ha sido uno de los géneros literarios más duramente sometido a la tiranía de las clasificaciones normativistas, tanto para distinguirla radicalmente de otros géneros y categorías textuales como para establecer una tipología subgenérica en su interior. Llegados a este punto, intentaremos aclarar nuestro concepto de novela policial, en el que cabe cualquier narración literaria que utilice la investigación de un supuesto delito como hilo conductor de la trama. Teniendo en cuenta que las clasificaciones son una herramienta para el estudio que no debe delimitar grupos fijos ni excluyentes, distinguiremos los principales tipos o subgéneros históricos que pueden localizarse en el interior de la novela policial. Para ello, en lugar de utilizar listas de normas distintivas y divisiones estáticas, nos apoyaremos en la distinción tipológica propuesta por Colmeiro, quien logra establecer sus diferencias estudiando las distintas relaciones que se establecen entre el plano ético y el plano estético en cada uno de los subgéneros; relaciones que varían de acuerdo con el contexto histórico y transtextual en el que se produce la obra. Asimismo, nos ocuparemos de la cuestión de la nomenclatura escogida en este trabajo para referirnos a cada uno de los grandes subgéneros policiales, que hemos decidido denominar

⁵ José Colmeiro. *La novela policiaca española, op.cit.*, p. 35-36.

como “novela policial clásica”, “novela policial psicológica o costumbrista”, “novela policial negra” y “novela neopolicial”.

Por último, partiendo de nuestra concepción de la transgresión como motor de producción e innovación genérica, estudiaremos las principales transformaciones que se han producido en la novela policial a lo largo de su historia. Como veremos, estas han coincidido con distintas modificaciones producidas en la mitología colectiva de las sociedades en las que se escribe, y han afectado tanto a la estructura narrativa como a la fórmula del detective y a la representación que en ella se hace de la ciudad.

En tercer lugar, nos concentraremos en el estudio de la novela neopolicial iberoamericana. Veremos en qué países se practica, quiénes son los principales autores que la cultivan y cuáles son las posibles causas de que estos comiencen a hacerlo de manera casi simultánea en espacios geográficamente distantes. Estas causas, como intentaremos demostrar, están de nuevo relacionadas con el último cambio que se ha producido en la mitología colectiva de estos territorios, en los que la marginalidad ha crecido de manera alarmante, y en los que la actitud de desconfianza y de rechazo del ciudadano hacia la autoridad ha aumentado evidentemente. De igual modo, entraremos a valorar la actitud desencantada que adoptan los escritores de neopolicial, e intentaremos deducir cuáles son los rasgos comunes en sus obras que nos permiten hablar de una transgresión genérica.

En el segundo capítulo, realizaremos un análisis del contexto cultural cubano e intentaremos dilucidar el lugar que en él ocupa Leonardo Padura. Para ello, primero, tendremos en cuenta las particularidades que afectan a todos los campos del espacio social cubano, incluido el de la literatura, como consecuencia del triunfo de la Revolución y de la instauración del gobierno revolucionario en 1959. Utilizando como referencia el método de análisis propuesto por Pierre Bourdieu para estudiar la evolución y el estado del campo de la cultura en prácticamente cualquier contexto, descubriremos que la desaparición del mercado del libro en la Cuba socialista hace necesario introducir ciertas precisiones a algunos de los conceptos utilizados por este sociólogo. Asimismo, prestaremos atención al rol desempeñado por el intelectual en el campo literario cubano, cuya participación en el mismo queda rápidamente subordinada a los intereses políticos e ideológicos del Estado, concentrado en su proyecto de construcción de una sociedad socialista y de un Hombre Nuevo. Pero, esta situación cambia a partir de 1989, año de importantes acontecimientos internacionales y

nacionales, que desencadenarán la crisis del Periodo Especial en Tiempos de Paz en Cuba. Dicha crisis obligará al gobierno revolucionario a conceder ciertas libertades a los intelectuales, a cuyas demandas ya no puede dar respuesta de ningún modo. De esta forma, artistas e intelectuales ganarán un espacio de libertad para la reflexión crítica. Este espacio de libertad será aprovechado por los escritores para comenzar a buscar a sus editores en el extranjero.

Para poder valorar la posición que Padura ocupa en el campo literario cubano y cuál es su aportación al mismo, necesitamos conocer primero la posición que este se niega a ocupar. La posición que Padura se niega a ocupar es la del escritor complaciente que adapta sus creaciones literarias a los intereses del Estado. Por esta razón, rechaza la práctica de la novela policial revolucionaria o de contraespionaje, impulsada por los órganos de gobierno con la creación del Concurso “Aniversario del Triunfo de la Revolución” en 1972, y cultivada exclusivamente en el espacio de la isla de Cuba hasta mediados de la década de los ochenta. Dado que este tipo de novela no es muy conocido en otras latitudes y que no existen muchos estudios sobre el mismo, en este capítulo nos ocuparemos de estudiar las normas exigidas por dicho concurso –las cuales debían ser necesariamente obedecidas para poder acceder a la publicación de las obras–, los apuntes teórico-críticos que se hicieron sobre la misma –los cuales demuestran la clara ideologización de este tipo de literatura–, así como los autores y las obras que más destacaron durante los quince años en los que esta se practicó en Cuba. Así, tendremos ocasión de comprobar cómo el género fue agotándose poco a poco como consecuencia de la repetición sistemática de unas estructuras y de unas fórmulas esquemáticas y maniqueas. Al mismo tiempo, tendremos en cuenta las opiniones de Padura, quien, como crítico literario, comenzó a denunciar las deficiencias de la novela policial revolucionaria a principios de los años ochenta.

Por último, nos concentraremos en la figura de Padura, a quien ubicaremos en la generación de los escritores que nacieron en los años cincuenta y que comenzaron a publicar sus primeras obras importantes a principios de los años noventa. Destacaremos algunas de las experiencias vitales que le llevaron a adoptar –al igual que a otros miembros de su generación– una postura desencantada y crítica frente al proceso revolucionario, la cual es perfectamente visible en su obra literaria y periodística. Convencidos de que su primera ocupación como periodista y crítico literario repercute inevitablemente en el tipo de literatura que comenzará a publicar después, haremos un repaso de los trabajos que realiza en estos

ámbitos, señalaremos cuáles han sido los principales asuntos tratados por él en estos mismos y destacaremos su posición de periodista incómodo para las autoridades. A continuación, veremos los motivos que le llevaron a cultivar la novela neopolicial y los pasos que fue dando hasta llegar a hacerlo. Entre ellos, subrayaremos la importancia de su colaboración en la Asociación Internacional de Escritores Policiales y el que, a nuestro juicio, fue un acontecimiento decisivo para su orientación estética: el encuentro con el escritor español Manuel Vázquez Montalbán. Asimismo, intentaremos destacar el punto de vista de este escritor con respecto a la realidad cubana que le ha tocado vivir y cuál es su mayor aportación al campo literario cubano.

Finalmente, dedicaremos el tercer capítulo al análisis de las novelas de la serie neopolicial de Padura. Primeramente, expondremos el proyecto ideo-estético concretado por el autor, en el que se conjugan el interés por ofrecer su visión de la realidad cubana –reflejando el momento de frustración y de desencanto que afectó a la población a principios de los años noventa– y su deseo de escribir una novela policial que transgrediera las limitaciones de la que se había practicado hasta entonces en su país, en la que, además, se hiciera evidente su condición de artefacto literario. Después, comenzaremos el estudio de las transformaciones introducidas por el escritor en sus novelas teniendo en cuenta los modelos tradicionales de la novela policial, los cuales están presentes en todas ellas, aunque modificados. Para ello, seguiremos la exposición de los rasgos comunes reconocibles en las novelas neopoliciales de los escritores iberoamericanos que referimos en el primer capítulo.

Así, veremos cómo, en las novelas de Padura, se ha diluido la importancia del enigma en beneficio de una profundización en el estado de la sociedad cubana contemporánea. De igual modo, nos detendremos en la figura del investigador Mario Conde, cuya mirada va evolucionando al mismo tiempo que la sociedad se transforma. De él, destacaremos su funcionamiento como el elemento estructurador de la serie de novelas, su personalidad compleja y contradictoria y su estatuto de personaje literario. Realizaremos también el análisis del espacio en el que se ubican las novelas; esto es, la ciudad de La Habana, la cual adquiere protagonismo en el entramado dramático, y se presenta como un organismo vivo y en constante transformación. Para ello, recurriremos al estudio del hiperespacio posmoderno que realiza Frederic Jameson, en cuya opinión, la modificación del espacio urbano contemporáneo ha provocado la ruptura entre el cuerpo del individuo y su entorno, debido a la incapacidad

del primero para interpretar los signos mediante los que se expresa este nuevo espacio transformado⁶.

Por último, analizaremos las estrategias narrativas utilizadas en las novelas, las cuales ponen de manifiesto la estructura dialéctica del conjunto del ciclo novelesco, así como su conexión con la estética posmoderna. Como veremos, estas consisten en la puesta en diálogo de múltiples voces caracterizadas por su particular modo de habla, en la combinación de discursos procedentes de distintos grupos sociales y de distintos medios expresivos, en la hibridación genérica y formal, en la inclusión de numerosas formas de la cultura popular, en la incorporación consciente de los modelos literarios sobre los que se construyen las novelas, en la insistente reflexión sobre el estatuto ficcional del texto literario y en la utilización del punto de vista irónico desde el que Padura realiza su interpretación de la realidad cubana.

De este modo, intentaremos demostrar que la transformación genérica llevada a cabo por este escritor sobre los modelos tradicionales de la novela policial le permite actualizar el género y utilizarlo como instrumento para cuestionar el orden establecido por un régimen que ha tratado de uniformar una sociedad concebida por el autor como múltiple y heterogénea. Al mismo tiempo, dicha transformación le permite entrar en la discusión sobre la cuestión genérica, reivindicar la naturaleza sistemáticamente modificadora de los géneros literarios y polemizar sobre el dogmatismo normativo que trata de clasificar los géneros en compartimentos estancos y de encasillar la novela policial en el ámbito aislado de la “subliteratura”.

⁶ Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 87-97.