

---

## La literatura como recurso existencial en el neopolicial latinoamericano: *La neblina del ayer* y *Adiós, Hemingway* de Leonardo Padura Fuentes

---

JOSÉ JUAN COLÍN AND CHRISTINA MILLER  
UNIVERSITY OF OKLAHOMA

*También estaban los libros. Teresa seguía leyendo, mucho y cada vez más. A medida que transcurría el tiempo, se afirmaba en la certeza de que el mundo y la vida eran más fáciles de entender a través de un libro.*  
—*La reina del sur*, Arturo Pérez Reverte

En la medida que las circunstancias históricas de los países latinoamericanos dieron cuenta del desencanto de las utopías izquierdistas de los años 70, 80, 90, y luego de la aparición de un fenómeno que exigiría la total atención de la sociedad, el crimen organizado, surge la necesidad de discutir otro aspecto de la realidad en el ámbito literario. El tráfico de drogas y los alcances político-sociales de los cárteles y su red criminal, en tanto que toca las vidas de la sociedad por entero, es el gran tema que se ve reflejado en una de las vertientes literarias de la actualidad, el neopolicial (las otras son el policial clásico, la novela negra y, sobre todo, la narconovela o *narcothriller*). Por consiguiente, es casi una consecuencia de la realidad social del presente que el género policíaco, en general, experimente un nuevo “renacimiento” que se refleja en el incremento del interés por parte de los lectores en años recientes.

El género policial no es nuevo. Es una literatura que se ha elevado y decaído en popularidad desde hace más de un siglo. No obstante, es un estilo narrativo que dejó sus huellas en otros géneros y subgéneros que aún se desarrollan en diversos medios artísticos y de comunicación: el cuento, la novela, la televisión y el cine. Aunque históricamente una buena parte de la crítica la ha considerado como una literatura que carece de seriedad y aseguró que se sostiene en el puro entretenimiento (a modo de las revistas de historietas), lo cierto es que la evolución de la novela negra, y después del neopolicial, ha venido dando importantes resultados de forma paulatina y su calidad estilística ha coadyuvado para que la crítica revalore sus juicios.

Como bien se sabe, la productividad de la ficción policial en Latinoamérica tiene sus raíces en dos estilos narrativos: la narración de enigma y las novelas duras (*hard-boiled*) de los Estados Unidos de los años 20 y 30 del siglo pasado ya que éstas empezaron a detallar la realidad de forma descarnada. Las novelas duras estadounidenses, precisamente por presentar una visión “dura” de la sociedad, empezaron a servir como ejemplo para poder demostrar las inquietantes circunstancias actuales de América Latina. La novela negra contemporánea, ahora conocida generalmente como nueva novela negra o neopolicial, una vez más ha elevado su prestigio en base a la sutileza para retratar la realidad latinoamericana. Tan es así que un buen sector de la crítica contemporánea ya la cataloga como la nueva novela realista en América Latina; de ahí que estas páginas se apoyen en el contexto de la realidad social que priva en la actualidad para introducir el presente estudio. En este sentido, Mempo Giardinelli asegura que: “La novela negra impregna hoy en día la vida cotidiana; tiene las mejores posibilidades de nuestro tiempo; penetra en millones de hogares del mundo a través del cine o la televisión . . . y es notable cómo ha influenciado a casi todos los grandes escritores modernos, de todas

---

las lenguas y de cualquier género” (13). Aunque quizás Giardinelli se deje llevar por el entusiasmo, cierto es que el apunte hecho sobre la trayectoria de la novela negra atina en señalar la producción masiva de esta vertiente a nivel global. Además, si “la novela negra impregna hoy en día la vida cotidiana” no es aventurado señalar que al neopolicial lo impregna la realidad cotidiana como aquí se sugiere.

En Latinoamérica, nunca tuvo muchos adeptos la novela de enigma más allá de algunos casos singulares en el Cono Sur, como Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Sin embargo, a partir de la década de los setenta, la novela policial empezó a cobrar impulso con la publicación de la ya clásica *El complot mongol* (1969) del mexicano Rafael Bernal. Poco después, Paco Ignacio Taibo II, heredero directo de Bernal, empezó a cultivar con mucho éxito el género y, debido a la popularidad y producción masiva de la ficción policial, existen hoy en día un buen número de variantes. Algunas de estas vertientes eran básicamente panfleteras, como fue el caso de Cuba. La situación del género policial cubano antes de Daniel Chavarría era “una novelística de complacencia política, esencialmente oficialista, con raros asomos de voluntad literaria . . .”. Es decir, era pura propaganda política (Padura Fuentes “El soplo divino” 12). Otros rubros genéricos más actuales se enfocan en la acción y en el ágil manejo del elemento de suspense como en *Los minutos negros* (2006) de Martín Solares. Incluso algunos aprovechan la estructura del neopolicial para explorar teorías sobre la función del lenguaje, tal es el caso de *Novela negra con argentinos* (1990) de Luisa Valenzuela un poco antes, o *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza, contemporánea de Solares.

Por otra parte, dentro de las novelas neopoliciales producidas en Latinoamérica, existen muchas con una inclinación hacia lo que aquí interesa: el papel que juega la literatura en las novelas y en la supervivencia del personaje. En otras palabras, son textos en donde actos tan elementales como leer y escribir se elevan a un nivel de privilegio y funcionan como una advertencia al lector sobre lo fundamental de la literatura en sus propias génesis. Las novelas de este tipo abordan la literatura de formas diversas y ello se advierte con más claridad en las novelas que pertenecen a una serie, es decir, que han creado y desarrollado a un personaje en su individualidad, que toma las riendas de su propio destino y que es siempre el protagonista de sus propias historias. Lo anterior se podría ejemplificar plenamente con Ramón Díaz Eterovic, escritor chileno y creador de un buen número de novelas donde el personaje principal es el detective Heredia; también se da con el ya mencionado Paco Ignacio Taibo II, prolífico escritor mexicano y autor de la serie Héctor Belascoarán Shayne; o más recientemente el también mexicano Elmer Mendoza que dio vida a Edgar “el zurdo” Mendieta; o con el mismo Leonardo Padura Fuentes, escritor cubano creador de la saga de su detective Mario Conde. Reconociendo que con toda seguridad existen otras series de novelas que comparten tendencias semejantes, este estudio se ocupa solamente de *La neblina del ayer* (2005) y *Adiós, Hemingway* (2006) de Leonardo Padura Fuentes, en cuya trama apoyaremos el tema que hemos planteado.

En ambas novelas sobresale el hecho de que el detective Conde posee un aire intelectual y una cierta debilidad por la literatura. Lo mismo sucede con los cuatro investigadores de las series antes mencionadas (Conde, Belascoarán, Heredia, Mendieta), pero quizá un poco menos con Mendieta. Todos los personajes, en mayor o menor grado, se apoyan en la literatura para esclarecer sus propios enigmas, en ocasiones psicológicas, e incluso utilizan la literatura como refugio cuando la realidad se torna demasiado complicada. En este sentido, valdría la pena aventurarse y sugerir el deseo consciente de los escritores por anclar sus textos en la tradición literaria mediante la relación que establecen con ella y, de manera tangencial, evitar el ninguneo

---

de que ha sido objeto históricamente la novela policíaca en general.

Se sabe que lo policial, como vertiente literaria, es un género que ha experimentado una evolución importante, tanto dentro de su propia tradición, como por causa de influencias externas. El equilibrio entre los elementos tradicionales y el desarrollo del género coloca al neopolicial dentro de una literatura que refleja la realidad más reciente de América Latina. La combinación de tradición y ruptura aparente en el género se evidencia plenamente en las dos novelas de Padura Fuentes. Los elementos tradicionales notorios en los relatos permiten al lector reconocer la vertiente, a pesar de los cambios estéticos, para representar y reconocer su propia temporalidad. Como productos de su tiempo, las tendencias narrativas recientes coinciden con las estéticas literarias llamadas posmodernas en varios aspectos clave. Uno de ellos es el tratamiento de la Historia, o sea, la forma en que se reinterpreta y se readapta a las interrogantes de la realidad en que se inscribe. Asimismo, conlleva la imposibilidad de llegar a la verdad y, por último, la conciencia de ser del texto mismo: “la novela negra sigue los parámetros de la posmodernidad al cuestionar la representación de la realidad a través del discurso literario o histórico, presentando un texto reflexivo, consciente de su propio proceso de construcción y la naturaleza ficticia de su discurso” (Song 461). En otras palabras, ya no se habla sólo de textos pasivos que trataban únicamente de mostrar realidades o ficciones, sino que también estamos hablando aquí de textos que se autodefinen como parte de la misma realidad que representan en un intento de dialogar con ella para, así, hacerla más completa. Sin embargo, siendo parte de la posmodernidad, sabemos que es una realidad por demás esquiva y a veces indefinida.

También es importante el cambio del rol que se ejerce en el lector. Estos son textos donde ya no es el detective infalible quien resuelve el caso, dejando que el lector pueda volver a sentirse seguro en su sociedad. En casos como los que aquí estudiamos, comenta Linda Hutcheon, “on the one hand, he [the reader] is forced to acknowledge the artifice, the “art,” of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience” (5). Estamos hablando de una lectura que requiere la participación activa del lector con el texto, un lector cómplice. Es una relación que si bien ya ha existido en la narrativa policial desde su concepción, aquí el lector se reconoce en las historias que lee y, por tanto, su participación es completa, no sólo analítica o simplemente para entretenerse. El lector cobra nueva estatura y sabe que el proceso se logra por medio del libro que tiene en las manos. Quizás a eso se deba la gran facilidad o inclinación del neopolicial a incorporar la literatura como elemento fundamental en su temática.

En la serie de Padura Fuentes, particularmente en las novelas que aquí se atienden, el gusto literario es patente en el personaje central, Mario Conde. Este protagonista es una especie de intelectual fracasado y, para ser más específico, un escritor frustrado. Aunque se jubiló de su puesto de policía al final de *Paisaje de Otoño* (1998), última novela de la tetralogía “Las Cuatro Estaciones”, porque quería ser escritor y dedicarse a ello de tiempo completo, no ha logrado terminar de escribir absolutamente nada en los ocho años transcurridos desde su jubilación y el comienzo de *Adiós, Hemingway*. De hecho, un amigo cercano, Manolo, se lo recrimina constantemente: “Oye, mejor olvídate de esta historia y vende libros y ponte a escribir a ver si alguna vez terminas una de esas novelas tuyas y te vuelves un escritor de verdad” (Padura Fuentes 75). Este es un comentario que perturba sobremanera a Conde y le hace sentir ese vacío tan familiar que sólo puede llenar, en su caso, la literatura. Más aún, es este un escritor en ciernes que casi nunca escribe, pero que tiene un conocimiento amplio de la literatura cubana

---

y mundial. Es un personaje cuya erudición va creciendo a lo largo de la serie, especialmente por el cambio de oficio de policía a vendedor y comprador de libros usados. Conde es un ávido lector que goza de su nueva ocupación por “la flexibilidad del tiempo existente entre la compra y la venta, que él podía manejar libremente para leer todo lo interesante que pasaba por sus manos antes de ser llevado al mercado” (23). Además, lo es porque la lectura le permite un contacto diario y más profundo con la literatura que, a estas alturas ya se sospecha, lo define. Por eso, aunque ya se jubiló de su puesto de policía-detective, el personaje no se olvida de ello y recurre a su experiencia tanto como detective profesional como literaria (sobre todo en la novela *Adiós, Hemingway*) al caerle en las manos un caso que implica de algún modo al escritor norteamericano, Ernest Hemingway, en un homicidio. Sobra enfatizar el hecho de que crear un personaje que al cambiar de oficio pase de ser policía a ser corredor de libros usados no es fortuito; la intención, a nuestro juicio, es clara: a medida que el personaje va desarrollando, termina triunfando la literatura.

Por su parte, en *La neblina del ayer* se advierte un acercamiento aún más íntimo con los libros. Esta novela se lee como una suerte de homenaje a la cultura cubana a través de la literatura misma y la música. En la trama, cuya historia no tiene grandes variantes aunque no por ello es menos interesante, Conde continúa en su nuevo oficio de vendedor y comprador de libros usados. En términos cronológicos, ya han pasado varios años desde el final de la novela anterior y Conde acusa físicamente los años que transcurren entre novela y novela. Según el narrador, Conde pasa la mayor parte del tiempo explorando las bibliotecas privadas de las familias cubanas que necesitan vender sus colecciones para poder sobrevivir. La situación económica en que se encuentran muchas personas en aquel momento histórico sirve como ejemplo de la manera en que Padura Fuentes incorpora la realidad diaria de Cuba dentro de cada novela. Las circunstancias que forman el trasfondo de la pesquisa de Mario Conde conducen al mismo personaje a comentar sobre la situación colectiva cubana. En su búsqueda profesional de libros, Conde repasa títulos de la producción cubana de toda índole y se da tiempo para exteriorizar algunos juicios sobre estos tesoros nacionales. En ambas novelas la literatura forma parte intrínseca de los casos investigados.

En *Adiós, Hemingway*, la literatura, y en particular las obras mismas del norteamericano, constituyen el punto de partida para la indagación que lleva a cabo el librero/detective. Recuérdese que Conde ya no es policía oficialmente, lo cual revela un quiebre en la identidad del personaje y es un detalle propio de la novela policíaca actual en tanto que el investigador no es necesariamente policía. En los libros de Hemingway, Conde puede encontrar indicios de algunos eventos cruciales que definen la vida y quizá el involucramiento del escritor en el caso. El investigador recuerda varias obras del escritor norteamericano que él mismo ha leído, e intenta colocarlas dentro del desarrollo histórico de su vida según una biografía que ha leído. Utiliza sus obras como pistas psicológicas que reflejan momentos claves del autor, que Conde investiga, mientras la novela que leemos va llenando los huecos históricos con posibilidades ficticias que otorgan un dinamismo especial a la narración. Las obras, después de saber más sobre la vida de Hemingway, desengañan y desilusionan a Conde al final de la obra; más aún, hay una foto que muestra a su ex asistente Manolo que refleja a la perfección la ruptura entre la versión idealizada, que la literatura universal presenta de Hemingway, y una realidad menos romántica sobre los últimos días de la vida del escritor norteamericano. Este descubrimiento lleva al detective/librero a declarar que “la literatura es una gran mentira”, pero Carlos, el amigo que lo conoce mejor que nadie, revira con desaprobación, “Éste ya está hablando mierda”

---

(185), porque sabe que Mario Conde no existe sin la influencia y el amparo de la literatura. El final de la novela cuestiona el rol de la literatura misma y hasta qué punto se puede confiar en ella. Sin embargo, lo que interesa destacar aquí es el lugar de privilegio que ésta ostenta en el desarrollo e identidad del personaje.

Por su parte, *La neblina del ayer* nos permite una visión semejante sobre la literatura pero, esta vez, es por medio de otro estilo de escritura menos atendida, la epistolar. Nemesia Moré, madre de los dueños actuales del viejo caserón donde se desarrolla el caso, ha sido la autora de las cartas que aparecen en la novela. Ello nos permite destacar tanto el poder de la palabra como representación del pasado en tanto muestra la relación entre la escritura y la memoria, como la forma en que se puede cuestionar y desafiar la versión oficial.<sup>1</sup> La historia conocida es el suicidio de la cantante de boleros Violeta del Río, cuyo verdadero fin se descubre a través de la memoria de testigos, como su rival Katy Barqué o un periodista que la asedió enamorado, Silvano Quintero. Al fin, Conde descubre la verdad en la última carta de Nemesia Moré. Como ya se ve, *Adiós, Hemingway* y *La neblina del ayer* comparten y cuestionan los límites de la escritura a la vez que se revelan como entes dependientes de ella. *La neblina del ayer* propone la comprensión que existe en la relación entre una historia oficial y otra historia alternativa que no se comenta sino que se propone implícitamente en la organización de la biblioteca descubierta por Mario Conde en su pesquisa de libros vendibles. La yuxtaposición de tesoros literarios, la ciencia y la historia de Cuba, con la literatura epistolar, anima al lector a reflexionar sobre la forma en que se complementan para presentar una nueva versión de la historia que le sea más comprensible. Las obras olvidadas que decoran los estantes de las bibliotecas desde antes de la Revolución Cubana contienen la memoria del país, mientras que las cartas de Moré ejemplifican el aspecto individualizado de tal memoria. En las cartas, se encuentra una alusión al misterio que da lugar al asesinato del cual es acusado, incluso, el propio Conde. Para probar su inocencia, el detective jubilado se ve en la necesidad de volver a su antiguo oficio y llevar a cabo una indagación más. La versión oficial, ahora sobre el pasado de la bolerista Violeta del Río, está repleta de vacíos que Conde tiene que llenar con una fuente de información individualizada, ya que los datos provistos por los medios informativos son escasos. El detective hace uso de las entrevistas con testigos contemporáneos de la Dama de la Noche (apodo de Violeta del Río); es allí donde la historia empieza a complicarse, especialmente cuando Silvano Quintero le explica a Conde que después de haber perseguido a Violeta del Río decidió ir por ella. El enfrentamiento, sin embargo, le cuesta caro ya que, sin saber cómo, se encuentra solo y de pronto siente un gran dolor. Poco después se recupera y advierte, “la causa del dolor: el hoyo en la palma era tan grande que podía ver a través de él” (152). Las dudas, al final de la novela, le llevan al ex policía a buscar de nuevo en la biblioteca (muy revelador por cierto en cuanto a la importancia de los libros) e intentar la posibilidad de la existencia de una última carta de Nemesia Moré para así reconstruir el pasado y resolver los dos asesinatos al mismo tiempo. La forma en que se lleva a cabo la investigación y el patrón del estilo narrativo en general demuestra el equilibrio que ya apuntamos entre su tradición y su evolución.

El género policial es uno de los géneros novelísticos que más se autorrefleja desde su comienzo. Según Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (1980), la historia detectivesca es una de las formas más visibles del uso de la metafiction que, por cierto, es parte de la estética posmoderna ya mencionada (71). Aunque Hutcheon se refiere específicamente a la novela de enigma, sus teorías concuerdan con el estilo de las novelas de la serie Mario Conde, por las fuertes huellas estructurales que se conservan de este modelo clásico.

---

Hutcheon divide e identifica los modelos de metaficción narcisística en cuatro: “overt-diegetic, overt-linguistic, covert-diegetic, and covert-linguistic” (7). *Adiós, Hemingway* y *La neblina del ayer* muestran características de las dos últimas categorías, de una narrativa “covert”, en tanto que son conscientes de las normas estructurales del género y por la utilización de herramientas lingüísticas como la intertextualidad explícita en cada novela: “that is to say, it is structuralized, internalized within the text. As a result, it is not necessarily self-conscious. This alters the form it takes and the form of analysis . . . one possible approach would be to take note of recurring structural models found internalized in this kind of metafiction. On the diegetic level there are many models, or what might be termed paradigms, that are discernible” (31).

Entonces, si entendemos el término “covert” definido por Hutcheon como la autorreflexión que se manifiesta en el texto y no se dirige directamente al lector, sino que se refiere a un elemento implícito, se comprende que haya sido el género policial el primer ejemplo al que recurre Hutcheon al explicar este paradigma narrativo.

De lo anterior se desprende que el elemento diegético se analiza en el proceso de narrar. En las novelas de Padura Fuentes, vemos una estructura que se deriva de la policial y que se mantiene de una forma generalizada siempre semejante a la siguiente: un crimen ocurre, se le presenta el caso policial a Conde, éste hace un recorrido por la ciudad y resuelve el asunto en un lapso de cuatro o cinco días. Por recurrir a las mismas convenciones en la estructura narrativa el texto se autorrefleja, como describe Hutcheon, por propagación de estas convenciones pero, si no evoluciona hacia una forma distinta, la forma antigua termina convirtiéndose en un cliché donde todo degenera hacia una literatura convencional, como la novela “best-seller” (24). Aunque Padura Fuentes sigue normas generalizadas de la novela policial, en la actualidad es el escritor paradigmático del neopolicial en Cuba, debido a su constante vuelta de tuerca que inhibe el convencionalismo en sus obras. Otros críticos, como Johnathan Dettman, han señalado la forma en que Padura Fuentes ha renovado el género dentro de su país “restaurándole su popularidad de antes y convirtiéndolo en un instrumento de reflexión crítica” (84). Sus historias, aunque siguen una estructura generalizada, juegan con elementos típicos del neopolicial latinoamericano. Padura Fuentes evita caer en el cliché manipulando elementos inspirados en literatura de toda índole incluyendo la realidad cubana. Por consiguiente, sus novelas representan una ruptura con el pasado del género en la isla, o sea, que no se conforman con representar una propaganda política que apoye sin cuestionar el sistema gubernamental. Además, se advierte la evolución formal en los textos al ser consciente Conde de la imposibilidad, por ejemplo, de entender a las nuevas generaciones, detalle que, por lo demás, apunta a un deslinde generacional importante que tendría que ver también con una literatura que no justifique el sistema.

Otro elemento renovador advertido en las dos novelas es la función de la indagación policial. Históricamente, la resolución del caso llevada a cabo por el genio excéntrico del detective (el caso clásico de Sherlock Holmes) fue el patrón a seguir en tanto que restauró la confianza del público en las autoridades y dejó a los lectores tranquilos. En las dos novelas que señalamos, la resolución del caso no le permite al lector (mucho menos al detective) ningún alivio, sino todo lo contrario, porque la “verdad” que descubre al resolver dicho caso le inquieta aún más e incluso le perturba. Después de conocer esta “verdad” en *La neblina del ayer*, Mario Conde siente una profunda tristeza que lo empuja a meditar sobre su propio pasado, igual que sobre varios aspectos del pasado de las otras personas involucradas en la historia que concluyó. La reacción de Conde no concuerda con la de un detective que se enfoca en la razón y la lógica

---

del crimen, sino con la de un ser tridimensional, un ser humano que comparte la tragedia de las víctimas, tragedia que se vuelve colectiva como en la novela realista. Tanto el sentido de desengaño como el de reflexión, profundamente reales y críticos, son características que las novelas de Padura Fuentes tienen en común con otras novelas policiales latinoamericanas: la ya mencionada *Los minutos negros* (2007), donde Cabrera termina por defenderse a sí mismo, o *Balas de plata* (2008), donde el Mendieta tiene que conformarse con saber que el caso no se resolverá. Es decir que, aparte de romper con la tradición histórica del policial, Padura Fuentes también presenta pequeñas rupturas con su propia prosa para no convertirla en cliché como apunta Hutcheon. Por mencionar un ejemplo, *Adiós, Hemingway* representa una diferencia en la serie porque es la única novela donde el detective no resuelve en absoluto su caso. Aunque no podemos negar que Conde llega a una conclusión cercana, el paso de los años y el cambio de circunstancias le previenen resolver completamente el enigma. Al mismo tiempo, muestra la evolución del personaje que ya no es policía y que se enfila hacia otra profesión que, nada casual, le permite un contacto más profundo con los libros.

La imagen misma de la literatura en la serie Mario Conde, como se ha venido apuntando, es otra faceta sobresaliente dado que el personaje utiliza la literatura a dos niveles. Primero, es un ancla personal que sirve como punto fijo y de referencia frente a un mundo en constante evolución, especialmente como lo vemos en *La neblina del ayer*. Segundo, la literatura en las dos novelas es un portal hacia el pasado. No es por azar que Conde acuda a los textos del mismo Hemingway para adentrarse en el caso policial que asume en *Adiós, Hemingway*. Su lectura de ellos provee información clave sobre el estado psicológico de los personajes, lo que le permite a Conde entender los eventos del pasado y, a la vez, a los testigos que deambulan en el presente. En otras palabras, es la combinación del pasado y el presente que le guían, merced a los libros y después de haber transcurrido aproximadamente cuarenta años, hacia la mejor resolución del caso aunque, valga repetir, no en su totalidad.

En *La neblina del ayer*, llama la atención que un presentimiento de Conde lo lleva hacia una vieja mansión en El Vedado, donde se encuentra una biblioteca que no se ha tocado desde antes de la Revolución Cubana. La biblioteca tiene tesoros “tan codiciados como originales de *El libro de los ingenios* y *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, y primeras ediciones de Borges y de José María Heredia. Es una colección de la cultura de la Isla y toda su Historia desde la Conquista” (Dettman 86). Y es desde el comienzo de la serie en que aparece el detective Conde que se hace presente la influencia de la literatura en el personaje. En la primera novela de la tetralogía en que se presenta, *Pasado Perfecto* (1991), todos relacionan la personalidad del detective con la de escritor, desde su jefe hasta viejos amigos del pasado con quienes se encuentra de nuevo. Mario Conde mismo recuerda que mirar “la foto de aquel Hemingway que resultó ser el ídolo más adorado de su vida, que sería escritor y nada más que escritor y que todo lo demás eran acontecimientos válidos como experiencias vitales” (55), le permite catalogar las otras facetas de su vida sin perder de vista su meta más importante: la de ser escritor. La literatura le proporciona a Conde, valga la redundancia, una herramienta con la que puede separarse de su propia realidad y reflexionar críticamente sobre la historia de su país. La representación de la literatura es semejante en la estructura de las dos obras de este estudio porque aparece al comienzo de la pesquisa, aunque cabe mencionar que la investigación en *La neblina del ayer* no es, al inicio, de naturaleza policial, sino que se convierte en tal después de la muerte del dueño de la mansión. La imagen de la literatura en sí también sirve como punto de autorreflexión en los textos por su representación sistemática y su función como vía al pasado. La literatura

---

es, en otras palabras, el vínculo que le permite a la novela dialogar con el pasado y reflexionar sobre el presente ficticio en que se inscribe el personaje Mario Conde.

El hecho de que el personaje apele a la literatura ya sea como portal hacia el pasado tratando de explicarse la situación que enfrenta, o como tabla de salvación para apoyar su lógica en el presente, nos lleva a colegir que estamos ante un personaje que no es totalmente ajeno a la sofisticación intelectual. Como se sabe, en varios países latinoamericanos la policía se caracteriza tradicionalmente por ser enlistada sin importar su procedencia ni su grado de estudios, ni mucho menos la forma de alimentar y ejercitar su intelecto (de ahí la corrupción presente). Aquí observamos, ajeno a la tendencia generalizada, a un personaje que se refugia en la literatura al menor atisbo de inquietud. En una ocasión Conde, por ejemplo, recibe una paliza en un barrio habanero durante sus pesquisas tratando de encontrar indicios que hubiese dejado Violeta del Río pero, en el delirio de su inconsciente, es precisamente un escritor, J.D. Salinger, quien aparece para asegurarle que aún no trasciende al terreno de los muertos. En vez de discernir sobre lo mencionado por Salinger, al detective le urge una respuesta más personal: “Dime, por favor, ¿cómo se hace para escribir historias realmente escuálidas y conmovedoras? ¿Cuál es el secreto?” (*La neblina* 244). A pesar de lo precario de su condición física en ese momento, lo que perdura en la mente de Conde, lo realmente importante, es la literatura. Por eso insistimos en que, si el personaje mismo privilegia la literatura, el lector deberá de alguna manera ser empujado a formularse una nueva perspectiva en cuanto a la relación entre el individuo representado en el neopolicial y la literatura. Dicho lector se da cuenta de que no estamos ante cualquier policía; Conde es un policía que lee, que se ilustra, que piensa, de manera que las expectativas quieren apuntar a una mayor sofisticación analítica (crítica), amén de ciertos valores éticos y morales distintos a los ya conocidos. Los casos a investigar, por tanto, pasan a ser simples detonantes de la nueva línea de pensamiento.

La inclinación por la literatura y la escritura, como una forma de expresión, está siempre presente en estas dos novelas (cabe decir que en toda la serie se destaca la misma tendencia). De modo que no debe sorprender que para entretrejer la literatura en estas dos novelas, Padura Fuentes se aproveche del uso de un lenguaje específico y la intertextualidad, algo que las cataloga, volviendo a Hutcheon, como obras de índole “covert-linguistic” (31-33). En ocasiones la intertextualidad se advierte en las referencias específicas a un texto ajeno, como la letra de una canción o una alusión bíblica. En otras instancias las referencias aparecen de manera inherente, como si fuera parte de la técnica narrativa, que ocurre en la narración a la vez que la novela hace el señalamiento propio de tal técnica. Las referencias intertextuales son llamativas por sus posibilidades hermenéuticas y muchas veces dialogan con el intelecto del lector. En un momento de la trama, Conde recurre a una biografía de Hemingway para adentrarse en algunos detalles del pasado de éste. Aunque inicialmente quiere que Hemingway sea el culpable, después de leer sobre el final de su vida, Conde piensa para sí mismo que “así no da gusto.” Era como pelear por la corona contra un *punching bag*: aquel saco inerte podía resistir algunos golpes, muchos quizás, pero era incapaz de responder a la agresión” (*Adiós* 104). La representación de Hemingway en la biografía no concuerda con la que Conde conocía y ello le causa una fuerte y contradictoria reacción.

Se deben considerar dos aspectos principales en cuanto a la intertextualidad: las consecuencias de hacer precisiones sobre un texto anterior y los límites del lenguaje. Además, hay que analizar también lo que agrega al género el uso constante de referencias externas. Aquí entendemos la intertextualidad a través de Julia Kristeva: “inter-textuality denotes this trans-

---

position of one (or several) sign systems into another” (59-60). Y esto es importante ya que lo hace en referencia a “the signifying process ability to pass from one sign system to another, to exchange and permute them” (59-60). O sea, cuando el escritor recurre a las palabras de otro autor dentro de un contexto nuevo, hay un significado distinto creado por la yuxtaposición de un signo exterior dentro del texto, en este caso, la biografía de Hemingway en *Adiós*. Cada elemento de esta interacción lingüística muestra los límites de la cita original y del nuevo contexto que necesitó recurrir a un signo anterior para poder ser signifiante. El lector avezado que ha leído a Padura Fuentes ya tendrá algunas ideas formadas sobre él, que es precisamente lo que ocurre con Conde al leer sobre el final de la vida de Hemingway. La novela necesita un punto de partida para crear cierta imagen del escritor norteamericano en la novela y se aprovecha, tanto de las obras escritas por él mismo, como de la biografía para que el conjunto de los dos textos pueda crear la percepción adecuada para tal momento en la narración. De esta forma, Padura Fuentes logra presentar una imagen de Hemingway creada por la interacción de textos ajenos, el lector y la novela. Este tipo de interacción paralela se advierte también en el personaje/detective. Vemos una descripción derivada de un medio supuestamente real pero nos damos cuenta, como Conde mismo dentro de su mundo, que es una representación solamente verosímil, aunque no verdadera.

Existe un detalle importante que ejemplifica otra faceta del uso de la intertextualidad en las narraciones. Nos referimos a la alusión que se hace de una técnica narrativa explícitamente propia del escritor mencionado textualmente en la novela, y que ocurre paralelamente con la trama del texto que se lee; es decir, varias referencias a las novelas de Hemingway y en particular a aquella técnica que él mismo catalogaba como “del iceberg”. Dicha técnica, que Conde quiere imitar, se trae a colación en una charla ocasional con su amigo Manolo y ocurre dentro de la misma novela cuya trama es “la soledad, el deterioro, [sic] y la incomunicación” (Sumalavia 184).

En *La neblina del ayer*, por otro lado, la intertextualidad que aparece con más frecuencia son las referencias musicales que surgen desde el título de la obra, que corresponde a un verso de un bolero titulado “Vete de mí”, escrito por Virgilio y Homero Expósito. Néstor Ponce afirma que “el género musical invade la estructura y la temática de la ficción . . . con el *leitmotiv* del ambiente musical habanero previo al triunfo de la revolución” (3). La inclusión de la letra de un bolero en la narrativa ofrece nuevas dimensiones al ambiente de la novela por la naturaleza propia del bolero que es el melodrama. De esta forma se cuenta “una historia de amor desgarrado, de pérdidas, traiciones y abandonos” (Ponce 3) que abona al entramado de la historia que se cuenta y termina influyendo invariablemente en las expectativas del lector. Las referencias al bolero continúan hasta la última imagen de la novela donde Conde piensa en la difunta bolerista Violeta del Río en el cielo: “cantando a Dios, por los siglos de los siglos, un imposible bolero con un final feliz” (*La neblina* 355). La temática del bolero permea cada aspecto de la novela, desde su estructura hasta los sentimientos íntimos de los personajes porque, en efecto, la novela misma es tan dramática como un bolero. Incluso el final escuálido, que Conde mismo soñó para sus propias novelas, aquél en el que todos ellos se encuentran al resolver el caso y reflexionan sobre su propia realidad, resulta aún más triste porque “el bolero no es cualquier cosa, claro que no: para cantarlo hay que asumirlo, más que sentirlo. El bolero no es una realidad, sino un deseo de realidad, al que se llega a través de una apariencia de realidad, ¿me entienden? No importa” (89). Es decir, el círculo de amigos más cercano a Conde, en el caso que se investiga, caen en la cuenta de que sus realidades deben también ser interpretadas a través de la literatura; en este caso, la triste poesía del bolero.

---

Aunque es llamativo el efecto de la intertextualidad en estas dos novelas, es más importante analizar por qué es necesario el uso de referencias externas dentro del género neopolicial. Una posibilidad sería que ésta admite conscientemente influencias provenientes del género mismo o cualquier otro, debido al menosprecio que pesó sobre el género policial al ser catalogado como literatura *light*. Las referencias a la literatura mundial y el hecho de que Conde es un policía lector, como pensamos que es el propósito, quizá reformule las perspectivas de la crítica que anteriormente no consideraba que el neopolicial cupiera dentro del *mainstream*, como otras vertientes de la narrativa. Otra posibilidad, más pragmática tal vez, es que le permite al escritor narrar un ambiente por él bien conocido (su propia ciudad, su barrio, su micro-universo) y así regodearse en la crítica de ello. Conviene señalar que se advierte una relación de amor y odio: por un lado, son ciudades enfermas, decadentes y, por otro, son ellas donde el detective se siente pleno; el detective actual no se entendería fuera de su entorno. También cumple una función extra: la de poder comentar el proceso de escribir y leer dentro de un género donde el lector tendría ciertas expectativas y, muchas veces, conocimientos que le permitan identificar los ambientes y los personajes, incluso identificarse a sí mismo en el ambiente ciudadano.

En la novela neopolicial hay muchas alusiones por parte de la voz narrativa hacia los lectores sobre el género mismo: sobre el personaje principal, sobre otros detectives ficticios muy conocidos, otras obras policiales anteriores, incluso referencias intratextuales sobre los varios personajes que forman parte del círculo social del protagonista. El uso de una red de significados y referencias pide mucho del lector, aunque con expectativas distintas a las de las novelas policiales tradicionales. Sin embargo exige, como sugiere Hutcheon, un cambio en el rol del lector para hacerlo aún más activo y que pueda encontrar todas las referencias y los guiños que hacen los escritores a su público. La inclusión de referencias intertextuales como los versos de un bolero muy conocido, en el caso de *La neblina del ayer*, añade cierta familiaridad en los lectores y promueve que se aprecien facetas diferentes de la narrativa. En el caso de *Adiós, Hemingway*, la novela trae a discusión a un famoso escritor pero, a la vez, como apunta Ricardo Sumalavia, hace alusión a una obra con título semejante de Raymond Chandler, *Adiós para siempre, preciosidad* (1940) (181). Aunque hay que admitir que cualquier tipo de lector puede fácilmente disfrutar la lectura de Padura Fuentes, no se puede negar que el reconocimiento de dichas referencias enriquece las interpretaciones posibles. O sea que el neopolicial apela a un público diverso aunque, por otra parte, permite que la narrativa atestigüe, comente y critique los varios aspectos de la sociedad en que se inscribe que es, a final de cuentas, la sociedad y el ambiente del escritor para detallar la vida cotidiana de dicha sociedad. Johnathan Dettman sugiere que “en lugar de centrarse en el enigma del crimen, emplean el realismo y el argumento investigativo inherentes al género para adentrarse en temas sociales, como la pobreza, el fracaso de la política igualitaria, la corrupción gubernamental, la represión de los homosexuales y las deficiencias del sistema educativo” (84). Mario Conde, como personaje, apela a la literatura “como una vocación digna y libre, capaz de imponer sus propias verdades” (Epple 172). Puesto que es un personaje que existe dentro de una realidad en la cual su generación exige “creer en algo, sustituir un modelo que ya no los interpreta” (Epple 173), la representación y el papel que desempeña la literatura en *La neblina del ayer* y *Adiós, Hemingway*, provoca que se cuestionen las realidades aparentes en tanto muestran que siempre se esconden otras detrás de su propia mascarada. En este ámbito, la literatura para Conde se erige como la mejor manera de sobrevivir, de acercarse al pasado, de provocar la crítica y de intentar retratar (incluso criticar) a una sociedad contemporánea en todos sus aspectos posibles, o al menos más entera. Metafórica

---

o intertextualmente hablando, Leonardo Padura Fuentes utiliza la “técnica del iceberg” para escribir esta dos historias neopoliciales y así mostrar la capacidad de sugerencia del género: interpretar la realidad de su mundo y crear, a la vez, literatura.

### Notas

<sup>1</sup> Las cartas de Nemesia Moré aparecen siempre dentro de la biblioteca en donde la indagación de Mario Conde se lleva a cabo. Se yuxtapone de forma doble, tanto física como metafórica, las memorias oficiales del país con otras individuales en las cartas escondidas dentro de los libros, muchos de ellos tesoros de la literatura cubana. Cada carta proporciona las memorias de su autora, y en sus líneas existen pistas sobre la historia de la cantante, llenando los huecos, junto con las memorias de los testigos que entrevista Conde, de la historia oficial. Es, a final de cuentas, la información en la última carta de Nemesia Moré que le permite al ex policía resolver los dos casos que investiga y probar su propia inocencia.

### Obras citadas

- Dettman, Johnathan. “Utopía y heterotopía en *La neblina del ayer* de Leonardo Padura”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 23.2 (2008): 84-92. Impreso.
- Epple, Juan Armando. “Las tramas de *Adiós, Hemingway*, de Leonardo Padura”. Ed. Carlos Uxó. *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan UP, 2006. 171-77. Impreso.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, Departamento Editorial, 1984. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier UP, 1980. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. by Margaret Waller. Nueva York: Columbia UP, 1984. Impreso.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets, 2006. Impreso.
- . *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2005. Impreso.
- . *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2000. Impreso.
- . “El sople divino: Crear un personaje.” *Cuadernos hispanoamericanos* 739 (2012): 9-17. Impreso.
- Perez, Arturo Reverte. *La reina del sur*. Madrid: Alfaguara, 2002. Impreso.
- Ponce, Néstor. “Historia, memoria, policial en *La neblina del ayer*”. *Espéculo* 47 (2011): 30 March 2012. Red.
- Song, H. Rosi. “En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político?” *Revista Iberoamericana* 76 (2010): 459-75. Impreso.
- Sumalavia, Ricardo. “Tributos e ironías en el neopolicial latinoamericano en *Adiós, Hemingway* de Leonardo Padura”. Ed. Carlos Uxó. *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan UP, 2006: 178-88. Impreso.