

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

ÁREA DE LETRAS – MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA

FILOSOFÍA Y LITERATURA:

LAS FORMAS DE LA REALIDAD EN LA FICCIÓN

Tutora: Dra. Luz Marina Rivas

Autor: Lic. Franklin Perozo

Caracas, marzo de 2018



VEREDICTO

Quienes suscriben, miembros del jurado designado por el Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (UCV), para examinar el **Trabajo de Grado** presentado por el **LIC. FRANKLIN SALVADOR PEROZO DÍAZ**, Cédula de identidad N° V-12.113.845, intitulado **"Filosofía y Literatura. Las formas de la realidad en la ficción"**, a fin de cumplir con el requisito legal para optar al grado académico de **MAGÍSTER SCIENTIARUM EN LITERATURA COMPARADA**, dejan constancia de lo siguiente:

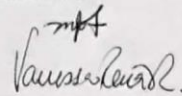
1.- Leído como fue dicho trabajo por cada uno de los miembros del jurado, se fijó el día 04 de abril de 2018 a las 10:00 A.M., para que el autor lo defendiera en forma pública, lo que este hizo en la sede del Sistema de Actualización Docente del Profesorado (SADPRO) de la UCV, piso 10 del Centro Comercial Los Chaguaramos, mediante un resumen oral de su contenido, luego de lo cual respondió satisfactoriamente a las preguntas que le fueron formuladas por el jurado, todo ello conforme con lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

2.- Finalizada la defensa del trabajo, el jurado decidió **APROBARLO** por considerar, sin hacerse solidario con la ideas expuestas por el autor, que se ajusta a lo dispuesto y exigido en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

Para dar este veredicto, el jurado estimó que el trabajo examinado cumple con las exigencias del nivel de maestría y el jurado recomienda ampliar los argumentos que justifican una postura personal en la discusión teórica y recomienda una revisión del estilo en función de la publicación del texto.

3.- El jurado, por unanimidad, decidió otorgar la calificación de **EXCELENTE** al presente trabajo por considerar que logra una reflexión original sobre las relaciones entre la filosofía y la literatura desde Latinoamérica y el Caribe, a la luz de la relación entre realidad y ficción. Para ello, de manera novedosa se interroga cómo en la novela policial cubana de Leonardo Padura hay un planteamiento filosófico sobre las formas de estar en el mundo y en la historia. Para ello, pone en diálogo la filosofía hermenéutica de Gadamer con pensadores latinoamericanos y del Caribe. Esto se inserta en las tendencias actuales de la literatura comparada y enriquece el diálogo interdisciplinario. Se destaca la calidad de la presentación del trabajo en la defensa.

Página 1 de 2



En fe de lo cual se levanta la presente ACTA, a los 04 días del mes de abril del año 2018, conforme a lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado, actuó como Coordinadora del jurado la profesora Luz Marina Rivas.

PROF. VANESSA PEÑA
C.I. 15.759.537
Jurado Ppal. - UCAB

PROF. MARÍA EUGENIA CISNEROS
C.I. 10.870.314
Jurado Ppal.- UCV

PROF. LUZ MARINA RIVAS
C.I. 5.305.723
UCV
Tutora



UCV- CEP-FHE
LMR/ab
RF.-04/04/2018

**CONSTANCIA DE ASIGNACIÓN
DEL NÚMERO DE DEPÓSITO LEGAL**

Yo, **MANUEL ARQUÍMEDES SÁNCHEZ MEDINA**, venezolano, mayor de edad, titular de la cédula de identidad N° 5.543.934, en mi carácter de Jefe Encargado de la Dirección de Desarrollo de Colecciones, según consta en Providencia Administrativa N° 022-2017 de fecha 03 de agosto de 2017, emanada de la Dirección del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas en uso de la atribución legal contenida en el Artículo 14° de la Ley de Depósito Legal, en concordancia con los Artículos 31° y 41° del Reglamento de la citada Ley; por medio del presente documento doy constancia que se le ha asignado a el editor / productor: Franklin Perozo.

TÍTULO DE LA OBRA / PRODUCTO / PRODUCCIÓN	NÚMERO DE DEPÓSITO LEGAL
FILOSOFÍA Y LITERATURA: LAS FORMAS DE LA REALIDAD EN LA FICCIÓN	DC2018001299

Cabe destacar que el (los) número (s) indicado (s) deberá (n) ser impreso (s) conforme a lo establecido en los Artículos 16°, 17°, 18° y 19° del Reglamento de la Ley de Depósito Legal, y deberá consignar ante la División de Depósito Legal los ejemplares de la obra, producto o producción dentro de los treinta (30) días siguientes a su publicación y antes de su circulación, distribución y venta. En consecuencia dentro del lapso antes citado, deberá remitir un escrito indicando la cantidad de ejemplares que consigna con las especificaciones contenidas en los Artículos 15° y 21° del Reglamento de la Ley de Depósito Legal. El incumplimiento de las obligaciones que impone la Ley de Depósito Legal, acarreará la imposición de una multa conforme a lo previsto en el artículo 11° en concordancia con el Artículo 51° del Reglamento de la citada Ley. El número asignado de Depósito Legal es valido para el año en curso tal y como lo contempla el artículo 31 del Reglamento de la Ley de Depósito Legal. En caso de que el número otorgado no sea utilizado, el mismo deberá ser devuelto por medio de notificación a la División de Depósito Legal, tal y como lo contempla el Artículo 34° del citado Reglamento. Constancia que se expide en Caracas, el día Lunes, 9 de Julio de 2018.

MANUEL ARQUÍMEDES SÁNCHEZ MEDINA

12877



DC2018001299

*Dirección: Final de la avenida Panteón, Biblioteca Nacional, Sede Administrativa, Nivel AP-0, Complejo Cultural Foro Libertador.
Parroquia Altavista. Caracas 1010, Venezuela. Teléfonos: (58.212) 505.91.75 - 505.91.76 - 505.91.77 - 505.91.83*

DEDICATORIA

A mi madre: quien me enlazó para siempre con la literatura.

A mi padre: el dueño de una verdad, a la que nunca accedí.

AGRADECIMIENTOS

A Luz Marina Rivas, paciente tutora que logró entenderme entre tantas inquietudes.

A Aura Marina Boadas, quien orientó mi búsqueda al Caribe.

A Juan Carlos Sarcos de la Escuela de Idiomas Modernos UCV por sus comentarios y orientaciones.

A Juan Epple Universidad de Oregon, María Pizarro Brown University, Elzbieta Sklodowska Washington University, Whitfield, Esther Universidad Brown, Uriel Quesada Tulane University, especialistas que gentilmente atendieron mis preguntas y dudas a pesar la distancia.

A la Universidad Central de Venezuela.

A Meyby y al Isma

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

ÁREA DE LETRAS – MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA

FILOSOFÍA Y LITERATURA:

LAS FORMAS DE LA REALIDAD EN LA FICCIÓN

Autor: Lic. Franklin Perozo

Tutora: Dra. Luz Marina Rivas

Fecha: marzo 2018

RESUMEN

Este trabajo se centró en dar cuenta del vínculo entre la filosofía hermenéutica y la literatura negra policial latinoamericana en términos de la relación «ficción realidad», a partir del enfoque de la Literatura Comparada. Se trata de cómo la obra literaria es una redescritción de la realidad y cómo ésta se hace habitable en la imaginación; en otros términos, nos preocupamos por comprender el modo cómo descifran el mundo

ambas disciplinas. Partimos del importante papel que, para ambos campos de reflexión, juega la narración como una necesaria herramienta para la comprensión de la realidad humana, indagando en los espacios de intercepción, zonas fronterizas y límites entre realidad y ficción para identificar el estatus de la ficción en una realidad que continuamente se redefine en el horizonte de lo verosímil. Todo esto a la luz de una aproximación comprensiva a la novela *La neblina del ayer* de Leonardo Padura Fuentes, desde la hermenéutica gadameriana.

Palabras clave: Ficción, Realidad, Novela negra policial cubana, Leonardo Padura Fuentes.

ÍNDICE

	pp.
INTRODUCCIÓN: FILOSOFÍA Y LITERATURA.....	1
EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	13
CAPÍTULO I: APROXIMACIONES TEÓRICAS.....	17
LITERATURA Y FILOSOFÍA: VÍNCULOS HERMENÉUTICOS	17
CAPÍTULO II. LA NOVELA POLICIAL: CONSIDERACIONES EN TORNO AL GÉNERO LITERARIO.....	37
APROXIMACIÓN HISTÓRICA	38
LA NOVELA POLICIAL EN AMÉRICA LATINA	46
LA NOVELA POLICIAL EN CUBA	49
ANTECEDENTES.....	49
INICIOS DEL POLICIAL EN CUBA	55
LEONARDO PADURA FUENTES	60
LA NEBLINA DEL AYER.....	64
CAPÍTULO III. APROXIMACIÓN A UNA ONTOLOGÍA DE LA FICCIÓN.....	68
FORMAS DE LA REALIDAD EN LA FICCIÓN	82
REALIDAD-FICCIÓN: SUPERPOSICIÓN DE CAMPOS NARRATIVOS EN <i>LA NEBLINA DEL AYER</i>.....	86
MARIO CONDE, “UN CABRÓN RECORDADOR”	99
YOYI, EL PALOMO: ¿Y EL HOMBRE NUEVO?	106
EL FLACO CARLOS: LA PRESENCIA DE UN VACÍO	110
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFÍA	123

“El principal malestar de la cultura contemporánea no proviene de lo que concebimos como ficción sino de aquello que percibimos como verdad.”

Iván de la Nuez (2010). Prefacio (para leer a Fontcuberta), en: Joan Fontcuberta. *Blow up Blow up*. Madrid: Periférica

INTRODUCCIÓN: FILOSOFÍA Y LITERATURA

*La razón consiste en una narración (...) para comprender algo humano, personal o colectivo,
es preciso contar una historia*

José Ortega y Gasset

La relación entre Filosofía y Literatura no es un vínculo que se halla de forma inequívoca a lo largo de la historia del pensamiento occidental, esto porque en ambas disciplinas cohabitan similares preguntas en torno a la existencia humana, pero a la vez sus proyectos se han delineado como mutuamente excluyentes, por ejemplo, la filosofía ha sido construida desde una radical diferencia con respecto a la literatura, tanto en forma como en contenido. En la forma: en la medida en que el impulso poético elabora figuras equívocas de la palabra como la metáfora, no es apta para acceder a la verdad¹. En el contenido: el alcance de la literatura se centra en casos individuales y no hace, supuestamente, ningún esfuerzo para avanzar hacia lo universal. Sin embargo, existe también un horizonte histórico de copertenencias entre ambas disciplinas, que inicia quizá en el umbral mismo del pensamiento occidental, cuando se entrelazan los vínculos entre *mythos* y *logos* en el relato cosmogónico, como una aproximación a las grandes preguntas sobre la existencia humana.

En el mundo mítico, en tanto organizador de las bases de las relaciones entre los hombres y los dioses, no hay modo de separar estas formas del pensamiento, porque para comprender el mito necesitamos al logos, el cual a su vez no puede ocultar su pasado

¹ Sin embargo, y para complicar un poco las cosas, la Filosofía se vale de la metáfora como un válido recurso para expresar las complejidades de los conceptos que son desarrollados por los diversos pensadores. Un ejemplo claro de este uso lo encontramos en la obra de Thomas Hobbes. En este autor observamos una explicación de lo político basado en una metáfora mecanicista.

mítico, ya que “el mundo de los dioses míticos, en cuanto que estos son manifestaciones mundanas, representan los grandes poderes espirituales y morales de la vida. Solo hay que leer a Homero para reconocer la subyugante racionalidad con que la mitología griega interpreta la existencia humana” (Gadamer, 1997, p. 21). Por ello, a través del mito esperamos acercarnos al fenómeno básico de la existencia humana, estrechamente vinculado no solo con el carácter inmemorial de la razón, sino que además nos permite enlazarlo con el arte, ya “que a la experiencia que el arte hace del mundo le corresponde un carácter vinculante y que este carácter vinculante de la verdad artística se asemeja al de la experiencia mítica, se muestra en su comunidad estructural” (Gadamer, 1997, p. 22). Con el relato mitológico es posible construir elementos desde otra racionalidad. Es en este encuentro con el interés por un orden cosmogónico que el mundo y el universo humano se configuran en un espacio: el narrado.² El relato fundacional es, pues, una manera de comprender al mundo, al hombre y su devenir histórico. Es también una manera de autointerpretarnos, ya que presenta una visión del mundo como una totalidad de significados. Acceder al mito es vincularnos directamente con nuestro ser histórico, con los elementos que fundan el cosmos y le dan sentido.

En la estructura mitológica el pasado se actualiza y da significativas perspectivas de autocomprensión del lugar del ser humano en el mundo. El reconocimiento de un inicio común, en el mito, busca comprender al ser humano como un ser polifónico, multidimensional, que expresa sus vínculos con su mundo de muchos modos, ya que busca

² "Lo racional de tales experiencias es justamente que en ellas se logra una comprensión de sí mismo. Y se pregunta si la razón no es mucho más racional cuando logra esa autocomprensión en algo que excede a la misma razón" (Gadamer, 1997, p. 21-22).

llenar de sentido su existencia. En el relato mítico no tiene significado pretender una explicación unívoca, sino por el contrario son equívocas las señales, son oscuros sus caminos. El mito es la fuente principal tanto de la explicación del mundo que, en el transcurso de la historia será filosófica así también como también la literaria. Es pues, en el tránsito por la experiencia en la búsqueda de un orden originario, donde se recorre la experiencia fundacional de vida, la cual no se presenta en su totalidad, sino que por el contrario se oculta y es tarea del intérprete develarla a partir de una búsqueda que se reinicia constantemente. Es por ello que nunca es comprendida en su totalidad; siempre existirán muchas más preguntas que respuestas. Tanto en la experiencia literaria como en la filosófica se crea un diálogo entre quienes se saben finitos y reclaman un espacio con la totalidad, con la historia que los constituye.

Podríamos destacar entonces que ambas disciplinas, Filosofía y Literatura, son expresiones del mismo impulso existencial por dar sentido y forma a la vida, incluyendo sus circunstancias. Además ambas disciplinas se expresan a través del lenguaje, y todo lenguaje, nos explica Paul de Man, “es intrínsecamente metafísico, trabaja a base de tropos y figuras, y es un error creer que cualquier lenguaje es *literalmente* literal. La Filosofía, el Derecho o la Teoría Política trabajan mediante metáforas, igual que los poemas, y por lo tanto son igualmente cosas de ficción” (Eagleton, 2009, p.175). Es por ello normal que constantemente se crucen y entrecrucen estas visiones de lo humano, en especial cuando se cuestionan sobre el lugar del hombre en el mundo, lo que hace casi imposible una separación definitiva entre ambas formas de comprender. Esto nos obliga a entender estas perspectivas como partes de la pluralidad de dimensiones de un mismo fenómeno: la construcción del sentido de la existencia.

En este contexto la intersección entre Filosofía y Literatura, que parecía imposible, se consolida en el ejercicio comprensivo de la existencia, porque es expresión de la necesidad humana por llenar de sentido su mundo, el mundo vivido. Ambas disciplinas exploran la posibilidad de construir un nuevo orden, reflexionan sobre las contradicciones humanas y construyen posibles sendas para confrontar los espacios imposibles de comprender, que por su complejidad arrancan al sujeto de sí mismo, ubicándolo en un mundo de experiencias nuevas, que lo dejan sin palabras e impiden cualquier tipo de representación de lo vivido, para confrontarlo con el vaciamiento de un cambio de visión del mundo y la posible construcción de nuevos horizontes comprensivos. Al confrontar los límites del paradigma superado, reflexionar es explorar nuevas relaciones de una realidad desbordada, que sostiene la necesaria apertura a una nueva comprensión del mundo, sostenida en el límite entre la Filosofía y la Literatura. Entonces reflexionar sobre la relación que existe entre estas disciplinas, implica la pluralidad y complejidad de dos diferentes expresiones del comprender el mundo. Sobre todo si el énfasis está dirigido al espacio del relato, en tanto no es una representación neutra ni un reflejo fiel, sino una “redescripción de la realidad” (Valdés, 2010, p.39), mediada desde el punto de vista del autor. El espacio del relato puede ser visto, entonces, como un modo peculiar de la comprensión del mundo que alude a un conjunto de discursos que se entretajan para dar sentido al mundo que construyen. Es por esto que referirse a la comprensión del mundo es hacerlo sobre los horizontes posibles que permiten construir y reconstruir una visión de lo real en términos de las tradiciones, la historia y el lugar del intérprete, en tanto permiten establecer una apertura existencial-comprensiva.

Ante un universo de relaciones tan complejo y amplio, se hace necesario explorar en algunos vínculos que, entre ambas disciplinas, se han establecido, como una bitácora que nos permita orientarnos en el camino.

a.- De la Literatura a la Filosofía: ¿Es posible considerar que existe un carácter filosófico en los textos literarios? Podemos destacar que existen textos literarios que contienen reflexiones filosóficas, sin que esta reflexión responda a preguntas ya desarrolladas por sistemas de pensamiento filosófico y que son expresiones literarias, como por ejemplo es el caso de la obra del poeta norteamericano Wallace Stevens (1879-1955), cuya obra poética posee una tesitura filosófica indiscutible, además de novelas de gran profundidad reflexiva como por ejemplo: *El Hombre sin atributos* de Robert Musil, *Niebla* de Miguel de Unamuno o *El Túnel* de Ernesto Sábato, o los cuentos de *Ficciones* de Jorge Luis Borges,. Milan Kundera expresa de forma clara esta relación cuando plantea:

La novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, práctica la fenomenología (la búsqueda de la esencia de las situaciones humanas) antes que los fenomenólogos ¡Qué fabulosas descripciones fenomenológicas las de Proust, quien no conoció a fenomenólogo alguno! (2009, p. 48).

b.- La Filosofía en la Literatura: ¿Es la literatura una forma de ejemplificar las preguntas filosóficas? La creación literaria con la intención deliberada de representar problemas de resonancia filosófica o la creación filosófica con expresos objetivos literarios es el caso de Platón, quien expresó su filosofía a través de diálogos casi teatrales; Séneca, quien fue un filósofo escritor de tragedias, o Jean Paul Sartre, quien expresa, a través de sus

obras de teatro y sus novelas, el núcleo de su sistema filosófico, por pensar en algunos ejemplos.

d.- La Literatura o la forma literaria en el discurso filosófico. Es una importante ruptura en el pensamiento filosófico la concepción de la posibilidad de filosofar desde el arte y no desde la estructura de la ciencia. Como ocurre por ejemplo con Soren Kierkegaard (1813-1855) con su obra *El diario de un seductor*, Arthur Schopenhauer (1788-1860) con sus *Aforismos*, Friedrich Nietzsche (1844-1900) con *Así habló Zaratustra* o Martin Heidegger (1889-1976), cuyos trabajos penetran la prosa literaria con una profundidad filosófica fuera de toda discusión.

e. La Filosofía como herramienta de comprensión de lo literario. Conceptos, éticos, morales, ontológicos, categorías e ideas desarrolladas por las distintas escuelas filosóficas, han dejado su impronta en una forma de concebir el mundo, que se han constituido como un modelos de reflexión para el análisis de las obras literarias, en tanto se puede rastrear el uso de conceptos filosóficos en ellas. La Filosofía se transforma entonces en el hilo de Ariadna que permite orientar una interpretación de un texto literario.

A partir de otros contextos investigativos como la Historiografía, por ejemplo, también se han creados vínculos entre la Literatura y la Filosofía. En el terreno de la Historia de las Ideas o Historia del Pensamiento, donde se estudian las transformaciones de las ideas expresadas a través de distintas producciones culturales, la Literatura y la Filosofía aportan valiosos documentos, ya que representan la posibilidad de rastrear elementos comunes en ambas disciplinas para darle sentido al cambio de una idea específica, sin preocuparse por entender los grandes sistemas filosóficos o literarios, sino los giros de una idea en particular.

En el campo específico de la Literatura Comparada, en el estudio de las influencias no se puede prescindir de la Filosofía para comprender numerosos textos, bien por imitación consciente, bien porque el autor literario se dedicó al estudio de los grandes sistemas filosóficos a fin de desarrollar sus ideas. “¿Cómo podría estudiarse la poesía renacentista sin conocer las teorías neoplatónicas? ¿O leer a Dante sin conocer a Santo Tomás? ¿O a Brecht sin Marx?” (Muñiz, 1989, p. 12). El rastreo de las influencias nos llevará muchas veces a establecer vínculos entre ambas disciplinas en tanto una explica a la otra.

Hemos presentado un conjunto de todas las posibles relaciones que se han establecido entre Filosofía y Literatura, esto con el fin de poder presentar el caso particular de este estudio, centrado en reflexionar en el área de la **Filosofía de la literatura**. En este ámbito, el debate se centra en la posibilidad de dar cuenta de la pregunta que interroga sobre el ser de la literatura, no desde la poética, la teoría literaria o ciencias literarias, sino desde un diálogo entre la Literatura y la Filosofía con el fin de esclarecer su estructura, comprender el mundo redescrito en términos de la relación entre la realidad y la ficción – ontológico, semántico o pragmático-, la noción de mundo posible, el valor de verdad del universo de la literatura, la cuestión de la referencia, las relaciones entre mundo ficcional y mundo actual. El trabajo del crítico literario en la actualidad no se concibe como una descripción ni mucho menos como exégesis de una obra, sino como un análisis interpretativo que permitirá develar las estructuras subyacentes de las cuales el autor mismo es inconsciente en la mayoría de los casos (cf Gutiérrez, 2008, p.18).

El problema de investigación estará centrado entonces, en el análisis del lugar de la ficción, en tanto reconfiguración del mundo a partir de las vivencias individuales y la

realidad en términos del vínculo creado con otros relatos como el histórico o el político. En consecuencia nos centraremos en el espacio producto de la intersección entre lo real y lo ficcional, ya que “no existe un mundo formado con anterioridad, no hay una realidad fija; sólo existe un código de organización histórica y culturalmente desarrollado que consiste en nuestra manera de construir la realidad” (Valdés, 2010, p. 24). Este espacio lo analizaremos a partir de la novela *La neblina del ayer*, de Padura Fuentes, L. (2005) a fin de establecer un diálogo que se inicia en la novela y se extenderá a un conjunto de relaciones que girarán en torno al proceso de construcción del sentido que construye el lector. Es decir: “El fin de la interpretación pretende, en parte, explicar los mecanismos narrativos mediante los que se construye la tradición, para lo cual hay que entender la narración como el desarrollo de unos acontecimientos subjetivamente experimentados en un mundo que influye sobre los sujetos de las acciones” (Cuesta Abad, 1991, p.55). La comprensión es entonces, la relación fundamental para construir vínculos que le den sentido al mundo. “El fundamento de la Hermenéutica Fenomenológica que aquí presento es que el mundo, nuestro mundo, es para nosotros el conjunto de referencias abiertas por los textos que hemos recibido directa o indirectamente, por la lectura o la repetición oral” (Valdés, 1992, p. 396). Interpretar es, pues, un ejercicio constante y ontológico, que enlaza al hombre con su mundo y le da sentido. Cuando la relación hombre-mundo enfrenta la evidencia de que el sentido está ausente o se ha roto el vínculo de esta relación, el arte interpretativo profundiza en el espesor de las apariencias para establecer vínculos con las tradiciones, las historias y así construir horizontes de comprensión que permitan reformular el espacio del sentido. En este camino vemos que “no existe creación literaria que no presuponga un concepto de comprensión: la actitud hermenéutica es la condición de posibilidad de la literatura. En la

obra literaria existen evidentes exigencias de la comprensión” (Cuesta Abad, 1991, p.11).

Desde esta perspectiva hermenéutica nos preocuparemos entonces, por el cruce entre ficción y realidad, que potencia y desarrolla el género policial negro, como una oportunidad para reflexionar sobre una forma de realidad, aquella que es percibida y transformada por el escritor en otro universo, donde habita la ficción y que además nos presenta un mundo desde el relato de los hechos acontecidos, y crea una nueva visión cada vez más compleja del mundo.

La vinculación entre Literatura y Filosofía, es posible en tanto ambas disciplinas construyen relaciones comprensivas de la existencia en el mundo, es decir, en tanto posibilitan la construcción de un sentido como objeto de coincidencia en ambos discursos. Esto implica mucho más que la mera yuxtaposición de puntos de vista, porque existe una estrecha correlación entre hombre y mundo. En estos términos no se puede comprender al hombre sin su relación con su mundo, ni al mundo fuera de su relación con el hombre. En la literatura existen muchos tipos de relatos que dan cuenta de la experiencia del autor de un modo directo, como lo son las autobiografías, los diarios o las cartas, por ejemplo, pero también existen los relatos de ficción que pueden tener la experiencia como una suerte de materia prima, a partir de la transformación de su sentido, para establecer diálogos con la Historia, la Filosofía y otras áreas. En el caso específico de la novela policial cubana *La neblina de ayer* existe un deliberado interés por ser medio de expresión de una realidad cada vez más compleja y por ello necesitada de múltiples niveles para su enunciación. Historia, memoria y actualidad se entraman para construir un universo narrativo que confronta lo real cuestionando su actual sentido. Leonardo Padura Fuentes, por ejemplo, fundamenta su cuestionadora búsqueda por el sentido de la existencia en Cuba, a través de

la presencia de un conjunto de importantes libros que delatan la actualidad del pasado republicano de la isla. En las páginas de la historia cubana estos libros antiguos son como una suerte de filigrana que esconde las huellas indelebles del pasado que la revolución, por diversos medios, intentó desaparecer al ser el resultado de una práctica cultural monopolizada por las élites criollas, sobre todo la blanca, para privilegiar el discurso patriótico revolucionario. El descubrimiento fortuito por parte de Mario Conde de la biblioteca oculta en la casa que habitan los hermanos Ferrero marca dos hechos fundamentales de la historia de la isla. En primer lugar devela la tradición de una familia que construyó, alimentó y atesoró por generaciones ese archivo bibliográfico de la nación. Esta colección fue iniciada por el general Serafín Montes de Oca, quien participó de la revolución independentista que dio origen a la nación cubana, libre del imperio español, y en segundo lugar, cada volumen que es descubierto en el proceso de selección y clasificación para tasar su valor, es testimonio de las tentativas de construcción de la identidad nacional, luego de la independencia. Estos hechos confrontan el discurso construido por la revolución del 1958, en tanto es la más palpable demostración del fracaso al intentar liberarse del pasado republicano como elemento constitutivo de la identidad cubana. De esta forma entra en la ficción literaria el discurso histórico, construyendo un puente que comunica el presente con un pasado que ha sido sepultado por intereses ideológicos, para mostrar una continuidad entre un pasado de irregularidades y corrupción que se mantiene hasta la actualidad, incluso después de todos los intentos que la revolución del 58 realizó por moralizar la nación. En este sentido, el discurso literario permite la combinación de muchas lecturas de lo real, donde la ficción se delinea a partir de la realidad.

La literatura³ aun cuando es completamente ficción, se alimenta, en gran medida, de la realidad empírica e histórica, la cual está codificada desde una forma subjetiva que la transforma en realidad-ficcional, en palabras de Piglia “la realidad está tejida por ficciones” (1986, p.11), o como lo presenta Ricoeur: “El juego de contar ya está incluido en la realidad contada” (Ricoeur, 2001, p. 287). Para Bajtin, “la novela es el único género literario que permite escuchar las voces que luchan contra el monologuismo del discurso oficial, ya que la singularidad fundamental estética de la novela se expresa, precisamente, en la diversidad de los lenguajes que construyen” (Pozuelo Yvancos, 2007, p. 101). Esta preocupación por el espacio, en la novela, de intersección entre la realidad y la ficción⁴ tiene como antecedentes directos las reflexiones que vinculan la novela policial con las transformaciones en los modos de vida que produjo la modernidad, por la compresión del sentido de la vida en las sociedades capitalistas y que han sido desarrolladas por Siegfried Kracauer (1889-1966) en su obra de 1925, *La novela policial: Un tratado filosófico*. Ernst Bloch (1885-1977) en su obra de 1960, *A philosophical view of the detective novel*. Walter Benjamin (1892-1940) quien nunca abordó el género policial en sentido estricto, en múltiples oportunidades lo analiza al

³ En el ámbito de la creación literaria, podemos decir que existen dos grandes campos: la literatura de ficción y la conocida como no ficción. En el caso del género de no ficción, este busca establecer relaciones directas con el discurso testimonial, la crónica. Por ejemplo creaciones del tipo reportaje son conocidos como novelas de no ficción. La obra de Rodolfo Jorge Walsh (1927 - desaparecido en Buenos Aires, 1977) *Operación Masacre* (1957) y la de Truman Capote (1924-1984), *A sangre fría* (1966) son entre muchos otros, ejemplos de este género.

⁴ “En la novela se construye una zona de contacto con la sociedad contemporánea y de tal manera acaba siendo igual a ella, variopinta e inconclusa. Así el novelista cruza muchas veces la frontera que divide la ficción de la historia vivida; y da entrada a declaraciones abiertamente políticas o a confesiones” (Guillén, 1985, p.166)

reflexionar sobre la modernidad. Para estos autores el valor estético no puede ser aprehendido, sino en relación directa con lo social. La Escuela de Frankfurt condensó un importante esfuerzo intelectual por analizar eso que llamamos cultura, más específicamente la cultura del consumo de masas, desde fuentes que nacen del materialismo dialéctico, pero que desarrollan y profundizan estos grandes pensadores. Así pues la obra de arte, el jazz y la novela policial sirvieron como modelos para la aplicación de las construcciones teóricas desarrolladas para analizar la cultura actual. Por ello sus aproximaciones circundarán el análisis de la sociedad, esto porque la novela negra policial es una constante confrontación con los misterios que sustentan lo social: las paradojas, las mentiras, el mundo no del deber, ni mucho menos del ser, sino del sobrevivir. Es un género basado en denunciar las contradicciones sociales, la explotación, la corrupción, la hipocresía de las instituciones y sobre todo la imposibilidad de transformación que tiene el hombre individual frente al *establishment*. Se trata del mundo que aparece en toda su complejidad, como un laberinto de vestigios de los dramas existenciales de las pequeñas y comunes vidas. Cada historia es un universal; la vida transcurre fuera de la posibilidad de normalización. La Escuela de Frankfurt aportó un conjunto de planteamientos teóricos orientados a analizar la sociedad en términos de la ideología, el poder, las desigualdades sociales, desarrolladas en la teoría crítica, que buscaba analizar las bases sociales para poder transformarlas. Estos planteamientos teóricos posteriormente fueron aplicados a otras áreas del saber como los Estudios Literarios, por ejemplo, y sirvieron de base para investigaciones orientadas a construir una aproximación entre literatura y sociedad.

Esta investigación construirá un vínculo entre la Literatura y la Filosofía desde una reflexión que gire en torno a la filosofía de la Literatura, de forma tal, que la relación entre

realidad y ficción pueda tener un estatus ontológico. Estableceremos relaciones de sentido con lo histórico, político y contextual de la novela a través de la comprensión de tres de los más importantes personajes. Estas esferas de comprensión serán conformadas por la imbricación de relaciones de sentidos entre Filosofía y Literatura a fin de superar la oposición binaria realidad/ficción, para situar la comprensión del mundo dentro de un horizonte más amplio de posibilidades ontológicas.

El Problema de Investigación

El interés de esta investigación echa raíces en la posibilidad de comprender la novela policial “como un modelo a escala de lo real, como una máquina de interpretar” (Piglia, 1986, p. 40), ya que en especial muestra la urdimbre de significados que componen lo social, profundiza en muchos de los ámbitos de la vida a los que no se puede acceder. Muestra las hebras sueltas en la construcción, supuestamente coherente de lo social y las hala para deshacer el tejido de la ley. En este sentido, Filosofía y Literatura ocupan un lugar privilegiado desde el cual es posible asistir al rápido despliegue de la actualidad, pues son áreas particularmente sensibles al clima de controversias que significan cualquier intento de comprensión del mundo. En este sentido nos preguntamos: ¿Se puede reflexionar desde el vínculo entre la Filosofía y la Literatura para lograr una interpretación del hecho literario que dé cuenta de un horizonte de comprensión mayor que la suma de ambas partes? Nos interesa, entonces, la posibilidad de establecer en términos de igualdad, un diálogo entre ambas disciplinas. Esto se fundamentará en que tanto la Literatura, como la Filosofía se construyen a partir del sustrato que funda lo real, de la necesidad de fundar un sentido

frente al mundo caótico. Entendiendo el sentido como, una suerte de sutura simbólica que une la fisura entre las experiencias del hombre y lo real, es decir, entre el mundo percibido y el mundo dado existe una distancia, una separación que salva el sentido. Ambas perspectivas se preocupan, entonces, por comprender lo real a partir de una búsqueda que permita establecer territorios de comprensión del mundo. Comprender lo real es posible desde el sentido que da la experiencia, en tanto búsqueda de lo literario como de lo filosófico. La construcción de sentido como objeto de coincidencia de ambos discursos, en tanto implica la superación de la mera yuxtaposición de puntos de vista, es el vínculo posible entre realidad y ficción. De lo que hablamos, entonces, es de la necesidad de expresar los contenidos interpretativos que surgen de la relación del hombre con el mundo, en este sentido, “Cervantes nos mostró hasta qué punto la ficción es un juego de miradas y un situarse en las fronteras difusas de libro y vida” (Pozuelo Yvancos, 2007, p. 64).

Es por ello que, referirse a la comprensión del mundo es hacerlo sobre los horizontes posibles que permiten construir y reconstruir una visión de lo real en términos de las tradiciones, la historia y el lugar del intérprete. En este sentido nos preguntaremos, como objetivos: ¿Cómo fundan la Literatura y la Filosofía la posibilidad de una comprensión de la realidad? Y ¿cómo ésta se hace habitable en la ficción? Adicionalmente nos cuestionaremos sobre el modo cómo descifran al mundo. Preocupándonos por comprender el estatus de la ficción en una realidad que continuamente se redefine en el horizonte de lo verosímil, porque la Literatura y la Filosofía no dan cuenta de un estado del mundo de las cosas, sino de un estado del mundo percibido, que se transforma en el discurso. Esta investigación se propone construir un vínculo, a partir del enfoque que proporciona la Literatura Comparada, entre la Literatura y la Filosofía en tanto permiten establecer medios para

comprender las relaciones del hombre y su mundo. Para ello en esta investigación nos preocuparemos por establecer un diálogo entre estas dos disciplinas. A partir del estudio del género policial negro latinoamericano, específicamente la novela del escritor cubano Leonardo Padura Fuentes (1955) *La Neblina del Ayer*.

Las reflexiones que desarrollaremos a lo largo de esta investigación establecerán un diálogo entre Literatura y Filosofía a partir del llamado “giro lingüístico”⁵ de la filosofía contemporánea, noción que surge de los postulados filosóficos propuestos por Ludwin Wittgenstein (1889-1951) en el *Tractatus lógico-philosophicus* (1921) donde presenta, en términos generales, que el análisis conceptual de la filosofía no puede lograrse sin un previo análisis del lenguaje. Se produjo con ello una importante transformación de los fundamentos ontológicos y epistemológicos de la filosofía contemporánea al cimentar en la estructura del lenguaje la condición de posibilidad de la realidad. Se revalorizó así la función interpretativa de la experiencia hermenéutica. La intención de esta investigación responde a una exigencia de tipo meta-histórica o de historia de las ideas, en tanto busca una construcción no lineal ni continua de los problemas desarrollados a lo largo de la historia de la Filosofía. Buscamos construir un camino transversal, que no encuentre fundamento en una sola línea de pensamiento sino que podamos enriquecer, desde el diálogo con la Literatura, nuestra búsqueda teórica. Sin pretender seguir una dirección única como lo hace

⁵ La expresión “giro lingüístico” es de Richard Rorty, pero con distintos nombres, diferentes autores se han referido al mismo fenómeno ruptural. Michel Foucault invoca a Nietzsche como el autor que ganó para el siglo XX el lenguaje como punto de partida del filosofar. Lyotard, en cambio, atribuye a Wittgenstein dicho viraje. Los estructuralistas invocan a Ferdinand de Saussure como el inspirador de toda la comprensión del lenguaje que se desarrolla a lo largo del siglo XX (Osorio, 2001:12).

la Historia en tanto es una forma de investigación procesual y metódica, lo que buscamos es merodear en torno al vínculo entre Filosofía y Literatura como formas de comprender el mundo. Las reflexiones epistemológicas y ontológicas a cerca de la constitución de la experiencia literaria, vinculadas con la propuesta hermenéutica son trabajadas por Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Paul Ricoeur, Félix Martínez Bonati, Mario Valdés, José Manuel Cuesta Abad, entre muchos otros, que representan parte de la diversidad de abordajes que, como una suerte de torre de babel, edifican la comprensión de la obra literaria.

CAPÍTULO I: APROXIMACIONES TEÓRICAS

Literatura y Filosofía: Vínculos Hermenéuticos

(...)tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad

Friedrich Nietzsche: Fragmentos póstumos Nº 822

Vivimos en un mundo caótico, lleno de contradicciones y sinsentidos, en muchos casos oscuro a nuestra comprensión, que por un lado fetichiza el modelo físico-matemático como única vía para acceder a la verdad, pero que a la vez a este concepto de mundo lo determinan también fugaces imágenes, noticias, dominadas por los medios de comunicación y sus intereses político-económicos, que construyen una visión sobre aquello que nos rodea, en este fluir incesante, el problema por construir el sentido de nuestro entorno, toma relevancia radical, como lo plantea el filósofo colombiano Carlos B. Gutiérrez, cuando puntualiza que: “El conocimiento es fábula -según Nietzsche- y la verdad un ejército móvil de metáforas necesarias en su momento para la auto-afirmación del ser humano y, como tales, ilusiones de las que se olvida que lo son; de ahí que la objetividad no pase de ser la convención de mentir según una convención fija” (2008, p. 10).

Este problema que se genera en el encuentro con las oscuridades presentes en la comprensión del mundo se ha entramado a lo largo de la historia de la filosofía occidental como un nudo central en su devenir histórico. Desde los inicios de la Filosofía en los pensadores griegos, está presente la necesidad por comprender y dar sentido al mundo, desde los esfuerzos comprensivos por dar respuesta a la pregunta cosmogónica “¿De dónde venimos?”, hasta los problemas asociados con la comprensión de los sentidos de los

mensajes que los dioses enviaban a los mortales, todo este gran horizonte de preguntas tempranamente construyó el esfuerzo hermenéutico como arte de la interpretación. Es lugar común en la tradición histórica definir el inicio de esta acción y el término que la designa, a partir del nombre del dios encargado, en los pasajes homéricos, de traducir y develar los fragmentos oscuros de los mensajes de los dioses a los mortales, a través de los signos del oráculo: Hermes.

Hermes, el mensajero de los dioses ejercía una actividad de tipo práctico, llevando y trayendo anuncios, amonestaciones, profecías. En sus orígenes míticos, como más tarde en el resto de su historia, la hermenéutica, en cuanto ejercicio transformativo y comunicativo, se contrapone a la teoría como contemplación de las esencias eternas, no alterables por parte de un observador (Ferraris, 2002, p. 11).

Como la sabiduría de los dioses se supone superior a la capacidad de comprensión humana, es necesario, entonces, un intermediario que logre establecer una relación entre lo que las palabras dicen, *sensus literalis*, y el sentido que las palabras tienen más allá del signo, saber lo que el pasaje quiere decir, *sensus spiritualis*, la interpretación alegórica del mensaje. Esta fue la función principal de la naciente disciplina: posibilitar la comprensión de textos ambiguos u oscuros. El hermeneuta, es un intérprete, un mediador que actualiza los textos posibilitando su comprensión, por ejemplo: “La determinación del sentido de las palabras fue una tarea que en Grecia la lectura de Homero hizo muy pronto ineludible. Para los atenienses de la época clásica y para los alejandrinos, el lenguaje de Homero había dejado de ser comprensible” (Sondi, 2006, p.47). El ejercicio hermenéutico, consistía entonces en la superación de la distancia y actualización histórica de las obras escritas. El término fue aplicado al estudio sistemático y al arte de la correcta interpretación y

exposición de los textos tanto sagrados, que por su relevancia ameritan una correcta exposición de su sentido, a fin de disminuir los conflictos al interpretarlos, quizá por ello la hermenéutica ha estado fundamentalmente vinculada a la comprensión de textos cuya incompreensión podría generar graves problemas en la relaciones sociales.

En este sentido, podríamos decir que todo acontecimiento en el mundo tiene un carácter interpretativo y discursivo. Comprender el mundo es pues, abrirnos ante nuevas posibilidades de significados, para así poder liberarnos de la tiranía de lo absoluto y lo unívoco. Comprender el mundo es, pues, un ejercicio constante de merodear entre verdades narradas que rozan con la ficción. La voluntad por llenar de sentido este mundo que nos rodea ha sido y es uno de los hilos conductores del humano interés por comprender su entorno, cuyo sentido o sinsentido se ha intentado construir en términos simbólicos. Esta búsqueda trata de la necesidad de reconocer una apertura radical al mundo, su acontecer, su otredad, en tanto forma de asumir críticamente la experiencia del existir, como forma de conducir una indagación de la realidad y sus vínculos ficcionales.

Comprender la realidad es pues, una apertura, un exponerse al mundo, un estar en el mundo; en el seno de las tradiciones. La comprensión es aquello que da sentido a algo en tanto que tal, aquello hacia lo que se proyecta la existencia humana. El comprender es un apropiarnos del sentido de las cosas del mundo estando en él, no es más que el vínculo de nuestra relación originaria con el mundo; el comprender está inscrito en las tradiciones y tiene lugar a través de ellas. Lo que llamamos realidad es lo que se abre para el comprender que tiene lugar inmerso en las tradiciones y la historia, fundamenta nuestra relación con el sentido de la existencia. Es en este punto donde la Filosofía comienza a tener

preocupaciones poéticas, cuando reflexiona sobre cómo dar cuenta de una existencia limitada, llena de acontecimientos y sobre todo carente de fin y orden. En palabras de Zambrano (2010): “Filosofía es encontrarse a sí mismo, llegar por fin, a poseerse” (p.101), que es también esta una tarea de la Literatura, ya que parte de la fundamentación de la existencia, de poseerse, y es expresión de adueñarse de sí. En este orden de ideas nos hemos preocupado por presentar la búsqueda tanto filosófica como literaria como una reflexión sobre el hombre y su existencia. Planteamientos que en el fondo presentan un necesario vuelco en las perspectivas filosóficas, ya que “pensar y poetizar, poetizar o pensar, son más bien la indicación formal de un cambio en la determinación de qué sea Filosofía” (Gutiérrez, 2002, p. 148). La Filosofía podría ser entendida, desde esta perspectiva, a partir de una esencial cercanía con la Literatura, que al mismo tiempo encierra un enigma vinculado con la comprensión de la existencia del hombre; que ya no está orientada a establecer patrones universales sino que por el contrario “ante el mundo, el ser y el vivir nos pone en contacto con un hombre atento al cuidado de la tierra, un hombre cuya postura ante el vivir es la del asombro y la devoción por las fuerzas misteriosas que cruzan la existencia” (Ossott, 2005, p. 58). La preocupación por la existencia en el mundo conlleva a entenderla como un ámbito abierto, al descubrirse en el acontecer.

Es en este acontecer del mundo, en este construirse, cuando se vinculan ambas reflexiones. Así como la reflexión filosófica no se agota en la definición de la existencia, sino que busca relaciones que permitan nuevos horizontes de comprensión, la literatura muestra sus márgenes, construye donde lo real crea su mayor misterio. Es allí, en ese lugar de común expresión, en lo existencial, donde centraremos nuestra búsqueda.

El interés por reivindicar la pregunta ontológica se ubica en el elemento propiamente existencial de la historicidad, entendida como el ser del ente que no puede existir más que comprendiendo. En su búsqueda transforma la fenomenología en una ontología que se abre a la experiencia del ser entendido como realidad temporal. Gadamer prosigue este camino, pero sin perder de vista el planteamiento histórico, pues “la comprensión no es uno de los modos de estar del sujeto, sino el modo de ser propio del ser ahí” (Gadamer, 2001, p.12). La comprensión constituye el modo de ser de la existencia, y la existencia es histórica. No es un método de las ciencias humanas, sino una dimensión óptica del proyecto del ser en el mundo que parte del giro ontológico que Heidegger imprime a la fenomenología, en tanto hermenéutica de la existencia (Dasein). El ser en el mundo se caracteriza por estar abierto al mundo en tanto posibilidad de interpretación y, entonces hay que actualizar las posibilidades latentes en la precomprensión a partir del horizonte inicial abierto que permite dar el primer paso hacia la comprensión hermenéutica; es decir, la comprensión forma parte del ser del hombre en tanto ser en el mundo; no está en las cosas del mundo físico, sino más bien es una estructura orientadora que le permite al hombre en el mundo darle sentido a lo que le rodea. La obra de Heidegger fue fundamental para el desarrollo de los postulados gadamerianos, pues hizo posible el acceso al problema de la comprensión del ser en el lenguaje.

La importancia de la obra gadameriana está centrada en el diálogo que este pensador establece con la tradición filosófica, la cual es interrogada críticamente en torno al tema de la comprensión, que le permite construir una concepción profunda de una ontología hermenéutica. La hermenéutica filosófica gadameriana condensa buena parte de la tradición vinculada con los problemas históricos-filosóficos que han orbitado en torno al

arte del comprender. En este sentido, *Verdad y Método* es una propuesta filosófica que definitivamente cambia el rumbo de lo que hasta entonces se entendía como hermenéutica.

La Hermenéutica Filosófica construye una teoría general del comprender con base ontológica, fundando la transcendentalización del comprender, en cuya estructura se hace una precondition del conocimiento, liberando así el acto de comprender de todo peso positivista. En las páginas siguientes examinaremos el lugar de la Hermenéutica Filosófica, en la construcción de un camino hacia la comprensión de los textos literarios.

A lo largo de la historia del pensamiento occidental, la hermenéutica ha sido construida como una herramienta metodológica auxiliar, que se ocupa de la comprensión de textos cuya dificultad o importancia ameritan una aproximación científica. La revolución que dio lugar al surgimiento de la ciencia moderna, se fundamentaba en el uso del método experimental en la investigación de la naturaleza, lo que produjo una nueva vinculación del hombre con lo real. Esta visión científica naciente consideró que el mundo material o extramental está conformado por cuerpos caracterizados por propiedades matemáticas, lo que permitió aplicar a nuevos ámbitos de la vida, la estructura lógico matemática, como por ejemplo en la Filosofía con Rene Descartes (1596-1650), quien sistematizó una novedosa perspectiva filosófica que fundamentó un cambio, en términos del problema del conocimiento de la naturaleza, en contraposición con la filosofía escolástico-aristotélica. Los planteamientos cartesianos no se agotan en la postulación de modelos, trascienden a estos y apelan a una interpretación del mundo que fundamenta una nueva concepción de la realidad, los planteamientos cartesianos no son meros análisis geométricos o descripciones cuantificacionales de lo real, sino que trascienden este nivel de interpretación proponiendo

una lectura del mundo, en la cual la realidad será descrita en términos de la razón.

Descartes planteará una reinterpretación del mundo escolástico a partir de las matemáticas, dando como resultado una nueva visión del mundo: la modernidad.

Desde la modernidad temprana siglo XV y quizá hasta principios el siglo XVIII, el encuentro interpretativo con el hecho literario partía, casi exclusivamente, de la preocupación por elucidar las formas alegóricas, figuras retóricas y otros tropos presentes en la obra en tanto era posible determinar un vínculo o la directa presencia de los textos bíblicos o los principios religiosos en las obras literarias. Johann Martin Chladenius (1710-1759) filósofo, teólogo e historiador alemán, que publicó en 1742 un tratado titulado: “Introducción a la interpretación correcta de discursos y escritos racionales”, propone la primera declaración explícita de un proyecto filosófico preocupado por la comprensión y el método a través del cual se debe proceder para alcanzar la comprensión verdadera de los textos literarios. Fundamenta los principios epistemológicos y ontológicos que sustentan a la hermenéutica profana. Su trabajo denota una importante preocupación por comprender el verdadero sentido de un texto, Chladenius propone un método didáctico y de orientación cognoscitiva fundando en generar una lectura neutral, que no parta de la fe, a fin de poder cuestionar todos sus conceptos desde la razón.

El ideal de objetividad de las ciencias naturales como estructura regulativa para construcción de una hermenéutica de corte cientificista, fue el discurso imperante hasta el final de la segunda guerra mundial. En este contexto se destaca el papel que jugó Wilhelm Dilthey (1833-1911) en tanto centra sus preocupaciones intelectuales en fundamentar un pensamiento cimentado e inspirado en desarrollar una hermenéutica que fundamente

epistemológicamente las ciencias del espíritu. Según Grondin, Dilthey “puso todo el trabajo de su vida bajo el motivo conductor de una crítica a la razón histórica, cuya tarea tenía que ser la legitimación, desde el punto de vista de la teoría del conocimiento, de la categoría científica de las ciencias del espíritu” (1999, p. 129). El fundamento de toda investigación en las ciencias del espíritu tiene que ser fundado en la capacidad histórica del ser humano. Con Dilthey, “la historia y no la filosofía constituye la estructura última de validación, no existe forma de conocimiento que no sea expresión de una situación histórica determinada, por consiguiente, no existe conocimiento más alto que el comprender historiográfico” (Ferraris, 2002, p. 133). Dilthey sostiene que no es posible una recuperación del pasado sin una interpretación condicionada por la situación presente del investigador, siendo solo a partir de la historiografía como se puede alcanzar el saber. Dilthey se destacó como “el metodólogo de la escuela histórica” (Grondin, 1999, p. 129), buscó comprender las ciencias del espíritu desde su cientificidad, independientemente de las ciencias naturales, evitando de esta manera, la penetración de la metodología de las ciencias naturales en las ciencias del espíritu. Anclado en los hechos de la conciencia como validez del conocimiento, Dilthey, “llega a la conclusión de que sólo una reflexión sobre las bases psicológicas podrá fundamentar la objetividad del conocimiento en las ciencias del espíritu” (Grondin, 1999, p. 130). Su punto de partida es la vida misma, en tanto esta se presenta como posibilidad de reflexión, puntualizando que contiene un saber y admitiendo que su comprensión genera la interiorización que caracteriza a la vivencia, es decir, que la investigación de los fundamentos psicológicos del conocimiento puede ser entendida como un retorno a la vida misma. En este contexto, Dilthey entiende la comprensión como un acto por el cual se aprehende lo psíquico a través de sus exteriorizaciones. Al manifestarse, la vida psíquica se

presenta como una expresión de la estructura propia de las ciencias del espíritu. Según esto, hay que resaltar que la comprensión en Dilthey es un proceso de reconstrucción psicológica de la intención original del autor. En este sentido, el texto no es más que la manifestación concreta de los sentimientos y de la psicología del autor, siendo el trabajo de los intérpretes el de reconstruir el mundo interior del creador, lo cual obliga al intérprete a ponerse en el lugar del autor para revivir el acto creativo.

Heidegger, en total sintonía con Nietzsche, se preocupa por librar al ser del olvido en que estaba sumido por el pensamiento moderno, que bajo el dominio del pensamiento griego clásico, construye un concepto totalmente confuso de conciencia.⁶ Se profundiza así en la crisis de la metafísica y la epistemología moderna al sostener que el lenguaje, subordinado a la razón, se había reducido a una función meramente denotativa en la praxis epistemológica en la modernidad, para adquirir un lugar cognitivo central y desplazar la primacía de la razón como medio para comprender el mundo, asentando así, parte de las bases de la perspectiva filosófica que significó un cambio importante para el pensamiento occidental: el giro lingüístico.

⁶ “En definitiva, pues, el itinerario que conduce a Heidegger a plantear el problema del ser como lo hace en *Ser y Tiempo* se desarrolla entre dos polos: por un lado la cuestión de la ‘validez’ del conocimiento que Heidegger retoma de la polémica neokantiana contra el psicologismo y que, a través del problema de la verdad (el problema de la aplicación de categorías al objeto, etc.) lo acerca a los grandes temas de la tradición metafísica (...) y por otro lado, o bien la originaria formación religiosa que se manifiesta por un claro interés por el Nuevo Testamento y por los padres de la iglesia, o bien por el problema de la historicidad y en general de la ‘vida’ que se encuentra en la cultura de la época, lo llevan a poner cada vez más radicalmente en tela de juicio las nociones de validez de realidad, de ser, nociones heredadas de la metafísica” (Vattimo, 2000, p. 22).

Es a partir del esfuerzo reflexivo que emprende Heidegger al reformular la fenomenología trascendental, proyecto filosófico propuesto por Edmund Husserl, en una ontología que se abre a la experiencia del ser entendido como realidad temporal: “El ser mismo es tiempo” (Gadamer, 2001a, p.322) y los trabajos de Gadamer que, por su parte, continúa el camino iniciado por Heidegger, incluyendo la historia y las tradiciones como fundamentos de la comprensión que son además el “modo de ser propio del ser ahí” (Gadamer, 2001, p.12), fundando una perspectiva ontológica de la hermenéutica. Constituye así la dimensión óntica del proyecto hermenéutico en la comprensión como el sostén de la relación dialógica en el ser humano y su mundo. La hermenéutica filosófica explora la comprensión como fundamentación ontológica del ser humano, cuya dimensión central es el lenguaje y por extensión la narrativa.⁷ Siguiendo esta línea reflexiva, la narrativa se presenta como una práctica hermenéutica en sí misma, en tanto es una experiencia de la construcción de sentido del ser en el mundo.

Nuestro acercamiento a la realidad está siempre mediado por el lenguaje: es un conocimiento *lingüístico*, que atraviesa los diversos objetos vistos como signos. La realidad es fundamentalmente simbólica. Conocer es comprender e interpretar nuestra realidad. Este modo de ser intérprete de nuestra racionalidad nos muestra ya el modo de ser hermenéutico, de nuestra condición humana, situada, mundana, en proyecto, oyente.

⁷ “Entendemos por narrativa un modo de conocimiento, una práctica de construcción de sentido social y culturalmente condicionado, una expresión artística que explora las diferentes formas de construir la realidad social, da forma y transforma nuestra forma de ver el mundo. La narrativa es una forma de construcción de sentido cultural-social e históricamente condicionadas, es una práctica de reinterpretación de las experiencias que forma al sentido de lo que somos y lo que podemos ser” (Ricoeur, 2004, p.157).

“Esta libertad constituye la constitución lingüística del mundo. Lo uno forma parte de lo otro y a la inversa. Elevarse por encima de las coerciones de lo que le sale a uno al encuentro significa tener lenguaje y tener mundo” (Gadamer, 2001a, p. 532).

La experiencia hermenéutica se funda en el diálogo posible, entre el texto a ser interpretado y el universo de las tradiciones, repertorio del lector, que le dan sentido y orientan la lectura. Comprendemos desde lo que somos, desde nuestro lugar histórico. “El ejercicio de esta comprensión es siempre al mismo tiempo un dejarse captar por lo dicho, y esto no puede tener lugar si uno no integra en ello «su propia acepción del mundo e incluso del lenguaje» (Gadamer, 2001a, p. 530). El intérprete y el texto (mundo) pertenecen a diferentes horizontes históricos, paso previo para que se pueda producir el diálogo que sustenta la comprensión, es la necesidad de que tanto el intérprete como el texto se encuentren en una situación de apertura al otro, de dejarse decir algo por el otro; en palabras de Gadamer: “Todo comprender es un interpretar, y toda interpretación se desarrolla en el medio de un lenguaje que pretende dejar hablar al objeto y es al mismo tiempo el lenguaje propio del intérprete” (Gadamer, 2001a, p. 467). Es entonces en el diálogo con el otro donde se fundamenta la posibilidad de superar el carácter meramente subjetivo de la comprensión, ya que al comprender nos entendemos a nosotros mismos. En palabras de Ricoeur (2004): “Al sujeto se le pide que se comprenda en el texto en la medida en que éste no está cerrado sobre sí mismo, sino abierto al mundo que redescubre y rehace” (p157). Al enfrentarnos a un texto lo hacemos desde nuestra constitución histórica, desde nuestros prejuicios, en términos de Gadamer, juicios previos, que son la actualidad histórica de la tradición a la que pertenecemos y que además son la posibilidad misma de la comprensión.

El lenguaje soporta el fundamento de la cultura en la presencia y actualidad de las tradiciones. La comprensión se realiza, entonces, gracias a la capacidad de diálogo que caracteriza al discurso. Quien intenta penetrar en la comprensión del mundo establece diálogos con la historia y la confronta consigo mismo para construir caminos que le permitan apropiarse de horizontes de sentido, que luego se irán confrontando en el diálogo para profundizar en un ejercicio comprensivo más completo.

Comprender un texto o una obra de arte no está centrado en el simple ejercicio de reproducir, lo expresado o lo representado por el autor porque “el modo de ser de lo percibido estéticamente no es un estar dado” (Gadamer, 2001a, p132). Interpretar es una recreación de la obra, es cargarla de nuevo sentido al abordarla desde una realidad, un contexto o una historia diferente a la vivida por el autor, en este punto el intérprete reconstruye la obra y le da nuevos horizontes de sentido. Es en esta recreación donde la obra de arte o el texto literario, por ejemplo, adquieren nuevos modos de ser. Es en este diálogo comprensivo donde la realización de la obra literaria construye el sentido del texto. Hermenéutica y Literatura están vinculadas a partir de la necesidad de comprender, en palabras de Gadamer:

El lenguaje y la escritura se mantienen siempre en una referencia recíproca. No son sino que significan, incluso cuando lo significado solo existe en la palabra manifestada. El discurso poético solo se hace efectivo en el acto de hablar o leer; es decir, no existe si no es comprendido (Gadamer, VM II, p. 343).

Este diálogo es pues el sustento de la relación entre Hermenéutica y Literatura, ya que el texto literario se construye a partir del intercambio entre el escritor y su mundo, vínculo

que el lector recrea al reinterpretarlo en términos de su mundo y de su experiencia. El sentido del texto literario se construye desde la conversación que establece el lector, su mundo histórico, con la obra. Es en este diálogo comprensivo donde la realización de la obra literaria construye el sentido del texto.

El abordaje del ejercicio hermenéutico, surge desde la presunción de la existencia de sentidos que trascienden lo escrito en el texto, nace de la necesidad de comprender el discurso más allá de que las palabras enhebran e indican cómo el autor percibe su realidad. En la medida en que la obra literaria cambia de contexto, época o cultura se podrán extraer de ella nuevos y múltiples significados, diferentes quizá, a los previstos por el autor o por los lectores de su época.

No existe nada como una confrontación directa entre la mente, desprovista de conceptos, y el mundo que nos rodea. Por el contrario, nuestra comprensión del mundo parte de nuestra pertenencia a las tradiciones, es decir, en la medida que reconocemos nuestra apropiación de sistemas de creencias, prejuicios, historias, es cuando se posibilita la comprensión del mundo. El lenguaje no es, entonces, solo un conjunto de signos que otorgan sentido a un mundo prelingüísticamente conocido, sino es el fundamento de nuestra relación comprensiva entre el mundo y las tradiciones que le dan sentido. El lenguaje no es un modo de ser en el mundo, sino que el ser se manifiesta a través del lenguaje. Desde esta perspectiva es posible abordar el problema de la comprensión del mundo, porque nuestra experiencia existencial está mediada a través del lenguaje. Gadamer lo expresa cuando puntualiza que: “El lenguaje no es sólo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el

que los hombres simplemente tengan mundo” (Gadamer, 2001a, p. 536). La pretensión no es otra que explorar las relaciones entre la Literatura y la Filosofía a la luz del vínculo entre la experiencia artística y la experiencia filosóficas desde la hermenéutica.

En este sentido el abordaje hermenéutico parte de entender ontológicamente el lenguaje, es decir no se orienta exclusivamente a la verbalización, sino que también incluye la palabra escrita, el lenguaje pictórico, musical, corporal, etc. como estructura existencial del ser humano. De esa manera el lenguaje constituye el fundamento de la experiencia y nuestro vínculo con el mundo; además es parte de nuestra herencia histórica. Al constituirnos, nos involucra en el espacio histórico-cultural que lo conforma. Desde el lenguaje pertenecemos a las tradiciones y son estas las que fundamentan la comprensión del mundo porque “todo intento de comprensión de algo está ya, por tanto, bajo los efectos de la historia: ella determina por adelantado lo que nos resulta interesante o cuestionable, ya que sólo podemos comprender aquello que nos habla y nos alcanza efectivamente.” (Gutiérrez, 2002, p. 221) Gadamer, siguiendo a Wilhelm Von Humboldt (1767-1835) parte de la noción que integra lenguaje y mundo como el vínculo que le da sentido a la existencia del hombre en su mundo, significado que es expresado a través del lenguaje, a través de una narrativa.

Es esencial en la propuesta filosófica gadameriana el lugar que le asigna a la relación comprensión - lenguaje, es pues, el fundamento que posibilita el sentido de la existencia en el mundo. Toda experiencia humana se expresa a través del lenguaje, por medio del lenguaje los acontecimientos vividos cobran sentido. La experiencia existencial en el mundo se realiza en el lenguaje, en palabras de Gadamer: “El ser que puede ser comprendido es el

lenguaje.” (Gadamer, 2001a, p.567) Sin embargo esta frase “No hace referencia al dominio absoluto de la comprensión sobre el ser, sino por el contrario indica que no se experimenta el ser allí donde algo puede ser producido y por lo tanto concebido por nosotros, sino sólo allí donde meramente puede comprenderse lo que ocurre.” (Gadamer, 2001a, p.19) Gadamer nos conduce a pensar que toda experiencia en el mundo no es más que lenguaje, con el objetivo de reestablecer el vínculo entre el mundo de las cosas y el sentido que construye nuestra experiencia en el mundo, experiencia que constantemente supera nuestras posibilidades de comprensión de los hechos. Con esto se vitalizan otras formas de acceder a la comprensión del mundo como la historia, el arte, la literatura, etc. Comprender, para Gadamer, es entonces un suceso histórico, dialéctico y lingüístico.

Es también relevante destacar que existen expresiones y condiciones de la existencia humana como el poder, el amor, el odio por citar algunos ejemplos, que no son lenguaje solamente y que además no pueden ser reducidos al lenguaje. Gadamer, al ubicar el lenguaje como el horizonte de la experiencia hermenéutica, reestablece los lazos que nos vinculan con el mundo de los objetos, porque al proponer una concepción de la relación entre el ser humano y su mundo como copertenecientes, rompe con la dicotomía sujeto-objeto y plantea que entre el sujeto que interpreta y el objeto de la interpretación, hay una identidad de fondo, una pertenencia a una tradición común por lo que toda comprensión humana es también una comprensión de sí mismo. En palabras de Gadamer: “La primera condición de la posibilidad de la ciencia de la historia consiste en que yo mismo soy un ser histórico, el que investiga la historia es el mismo que el que la hace. Lo que hace posible el conocimiento histórico es la homogeneidad de sujeto y objeto.” (Gadamer, 2001a, p. 281-282); por ello comprender el mundo es hacerlo desde reconocer nuestra pertenencia en él.

La noción de pertenencia fundamenta una fuerte relación entre el intérprete y el texto a interpretar. Ambos se vinculan existencialmente se co-pertenecen en las tradiciones que se actualizan en el diálogo en términos de un pensar juntos. En este sentido Gadamer señala: "... Esta evocación tomada del mito pero tomada con plena racionalidad, no es sólo la del alma individual, sino siempre la del espíritu capaz de unirnos a nosotros que somos una conversación. Pero estar en conversación significa salir de sí mismo, pensar con el otro y volver sobre sí como otro." (2002 p. 356) Este enfoque de la filosofía gadameriana se articula en el sentido de mostrar que no hay interpretaciones últimas ni de textos, ni de autores, sino tan sólo un diálogo en el que siempre nos encontramos y que además contribuimos a profundizar. En este sentido, cabe añadir que en Gadamer dialogamos en y con la tradición, como una actualización constante de la historia al comprender el texto.

Confrontarse con el texto literario conlleva, desde un primer momento, un esfuerzo por participar de la experiencia estética, en tanto experimentamos el mundo recreado por el texto, más allá de la comprensión de los significantes presentes; construimos, en tanto lectores, un conjunto de relaciones que nos permiten movilizar el libre juego de la recreación de la obra en la lectura, lo que desencadena inexorables experiencias que, como la realidad en general, nos procuran una configuración infinita de vínculos y sentidos. En la tensión que se crea entre comprender el sentido del texto y verter sobre él nuestras experiencias, conocimientos, tradiciones y formas de ver el mundo, se construyen imágenes de la vida que están llenas de relaciones de sentido y no se agotan en rasgos abstractos. Comprender un texto literario es evocar vida y mundo en un acto que busca superar la necesidad de construir esquemas de análisis ya que, "No se pueden estatuir reglas mediante el retorno a los modelos filológicos del pasado, lo que supondrá invocar de nuevo los

conceptos de la hermenéutica pre filosófica.” (Sondi, 2006, p.22) En este sentido comprender un texto desde la perspectiva hermenéutica no busca desarticular la obra en pro de comprender sus partes o estructuras, sino por el contrario, se fundamenta en aceptar el juego del lenguaje como el medio que conducirá a la confrontación con múltiples sentidos y que además permitirá la confrontación con un conjunto de prejuicios que fundamentarán la posibilidad de penetrar en la realidad, descubrir o construir mundos posibles que sostendrán la posibilidad de la comprensión de la obra literaria.

Desde la incuestionable densidad semántica e histórica de los textos literarios, el problema no se centra en el sentido de la obra, sino por el contrario en los sentidos que puedan establecerse con cada lectura y cómo cada aproximación establece puentes con la tradición, tanto la que conforma a la obra literaria a través de la crítica como a la que accede el lector a partir de sus pre-juicios.⁸ Esta perspectiva nos aleja de las corrientes teóricas que definen al lector desde un rol pasivo y presuponen al autor del texto como activo y nos permiten definir al abordaje de la hermenéutica literaria como una perspectiva que busca integrar en un proceso global la relación entre el texto y el lector, donde ambos juegan un papel activo en la creación de sentido en una apertura donde se interrelacionan los pre-juicios del lector y el universo al que hace referencia el texto literario, en que cada lectura posibilita la ampliación de horizontes comprensivos nuevos al construirse desde la actualidad histórica de cada lector. Entonces “ni el lector ni el texto se encuentran solos;

⁸ Para Gadamer los prejuicios son precomprensiones o conocimientos previos que sostienen la condición o posibilidad de toda comprensión hermenéutica, en sus palabras: “Los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, son la realidad histórica de su ser.” (Gadamer, 2001a. p 343).

ambos están inmersos en un contexto histórico de proceso y cambio.” (Valdés, 2010, p.39) En este sentido partimos de reconocer la importancia de los trabajos realizados por Gadamer en tanto podemos reconocer que en la lectura hay un encuentro entre la intencionalidad del texto y las intenciones del lector a fin de construir una constelación comprensiva de la obra.

La comprensión surge desde la presunción de la existencia de sentidos que trascienden lo escrito en el texto, nace de la necesidad de comprender el discurso más allá de lo que está presente en la intención del autor:

La comprensión se orienta hacia algo, no se yuxtapone a algo. (...) Pues no existe creación literaria que no presuponga el concepto de comprensión: la actitud hermenéutica es la condición de posibilidad de la literatura. En la obra literaria se hacen evidentes las exigencias de la comprensión, el lenguaje espejea en la densidad expresiva de sus constituyentes. (Cuesta Abad, 1991, p. 11)

Del mismo modo que la propia creación literaria supone un ejercicio comprensivo del mundo para recrearlo en la obra, el intérprete actualiza el texto en su sociedad y cultura para llenar de sentido el texto; en este punto la relación dialógica entre texto e intérprete fundamenta la posibilidad de captación de sentidos.

La fecundidad del pensamiento gadameriano ha fundado la posibilidad de concebir la hermenéutica literaria, más allá de un método exegético aplicado a la comprensión de textos literarios. La fundamenta en una perspectiva ontológica que vincula el texto literario con una tradición y un mundo que establecen diálogos con el lector donde se actualizan los horizontes históricos. Que son las bases necesarias para comprenderlo porque “despojar a

un texto de su historia, también le despojaría de significado” (Valdés, 2010, p.36) En este sentido entendemos al texto literario como un entramado de discursos que refieren, en un constante movimiento a las culturas, historias y tradiciones. “El estatus ontológico del texto es, primordialmente, su capacidad para redescubrir el mundo del lector en términos intersubjetivos” (Valdés, 2010, p.75) Esta construcción del mundo surge del juego entre la construcción del texto y la subjetividad del lector. Construir desde el corpus teórico de la hermenéutica filosófica un abordaje que nos permita aproximarnos a la literatura, nos conduce a reflexionar acerca de la construcción ontológica del discurso novelístico y la cimentación de mundos ficcionales porque “La literatura es aquella parte de la incierta construcción de la verdad que tiene por método a la imaginación.” (Martínez Bonati, 2001, p.30) En este contexto de investigación tan heterogéneo, los problemas comprensivos exigen una amplitud teórica, que sólo el enfoque que aporta la hermenéutica filosófica logra proponer, ya que la comprensión hermenéutica, puede ser entendida como una aproximación a la realidad humana donde la narratividad juega un papel crucial y determinante, ya que se incluyen los procesos comprensivos y discursivos necesarios para dar sentido al mundo, ordenando la realidad humana y la experiencia. Esta reflexión que busca ser circular, incluye a la historia como un elemento determinante en el horizonte de posibilidades comprensivas, a fin de construir una perspectiva interpretativa que incluya la fusión de los horizontes, pasados y presentes, en una lectura que actualice la historia.

El intérprete de un texto lo actualiza a partir de una trama de fenómenos culturales que se entrelazan en la historia, envolviendo una dimensión central en la constitución de lo real: el sentido. Por ello cabe preguntarnos a la luz del pensamiento gadameriano, ¿cómo la ficción literaria ofrece posibilidades interpretativas de lo real? En primer lugar es necesario

destacar que este enfoque privilegia la estructura interpretativa donde la narración, la experiencia, la historia y tradiciones fundamentan la comprensión del mundo, en contraste con la búsqueda de significados ocultos que se preocupan por develar interpretaciones profundas. La hermenéutica proporciona entonces, un horizonte para la articulación de la vida en el texto literario, como un proceso constante de reinterpretación del mundo, la historia y las tradiciones que participan en el texto literario. En esta actividad comprensiva no podemos olvidar la dimensión performativa⁹ de la palabra, ya que no se trata sólo de representar el mundo, sino también de participar en la construcción y transformación de lo real, en tanto es intersubjetiva.

El argumento que hasta ahora hemos desarrollado, sobre la experiencia narrativa como un elemento importante en la experiencia hermenéutica de comprensión del mundo, que surge en la relación entre realidad ficción se abordará con mayor extensión en el tercer capítulo, donde lo relacionaremos más directamente con preguntas que han nacido en la interacción con la novela.

⁹ Austin definió las palabras performativas como realizativas y propuso el concepto de performatividad, que establecía una obligada conexión entre el lenguaje y la acción. Para Austin la performatividad se da cuando un acto de habla o de comunicación implica una acción. Derrida a finales de la década de los 60, apuntó cómo los actos performativos no son ejercicios libres y únicos, sino más bien son acciones repetidas y reconocidas por las tradiciones y las convenciones sociales. (cf Cuesta Abad, 1991 p117)

CAPÍTULO II. LA NOVELA POLICIAL: CONSIDERACIONES EN TORNO AL GÉNERO LITERARIO

En 1922 Siegfried Krakauer publica su estudio *Der Detektiv-roman. Ein Philosophischer Traktat* (*La novela policial. Un tratado filosófico*), donde este pensador se preocupa, fundamentalmente, por presentar un análisis de un mundo alienado por una racionalidad vacía, donde predomina una reflexión sobre el lado oscuro del pensamiento moderno, subrayando la ley sin ética, el poder sin límites, todo en un mundo carente de sentido, en una sociedad artificial, individualizada al extremo, donde no hay principios de comunidad. Guiado por el corpus narrativo de la “Novela Problema” (Conan Doyle, Gaboriau, Maurice Leblanc) establece una dura crítica a la racionalidad científica, como elemento cohesionador de lo social. Interpreta la novela policial como un tratado filosófico, donde la novela policial es un organismo estético capaz de orientarse hacia las preguntas universales de la filosofía. Sin lugar a dudas este autor inició el camino para indagar en la novela policial como un pensamiento de filosófico, en tanto es una reflexión crítica sobre la sociedad moderna. Por ello nuestro abordaje teórico se preocupa por presentar una aproximación histórica a la novela policial, a fin de establecer un entramado de elementos que permitan caracterizarla desde sus elementos propios y sus particularidades actuales, como una reflexión filosófica. A lo largo de este capítulo nos preocuparemos por comprender a la novela policial en su contexto histórico, para así poder aproximarnos a los problemas filosóficos-históricos que la novela policial latinoamericana presenta.

Aproximación Histórica

La narrativa policial ha sido considerada como subliteratura para el consumo masivo, porque se trata de un género que, en muchos casos, se ha fundamentado en un fuerte carácter formulaico y epigónico.¹⁰ Muchas de las propuestas narrativas de la novela policial respetan y continúan los planteamientos estructurales que presenta Edgar Allan Poe (1809-1849), a quien se le atribuye la paternidad de este género al publicar por primera vez en la revista *Graham's Magazine*, de Filadelfia, en el mes de abril de 1841 el cuento "The Murders in the Rue Morgue".¹¹ Auguste Dupin, es quizá el primer detective de ficción y quien además sirvió como modelo de personajes como Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle. Es importante destacar que existen estudios que plantean que la narrativa basada en la investigación de un crimen no es un fenómeno moderno y mucho menos que fue creado por Poe, sino por el contrario es muy antigua su presencia en la historia de la literatura.¹² Se

¹⁰ A pesar de este fuerte carácter comercial y masivo la novela policial es "una exploración de las raíces ontológicas de la violencia y con la construcción de un auténtico metalenguaje que parafrasea desde el nivel de lo paródico, temas tan punzantes como la moral social, los juegos del poder y del dinero, la reivindicación del suceso... pasa a convertirse en un auténtico campo de reflexión sobre el hombre, la literatura y la sociedad; reflexión muchas veces más inquietante y reveladora que la posibilitada por las ampulosas construcciones de la literatura *seria...*" (Lafforgue, 1996. P. 100).

¹¹ Le siguieron: "El misterio de Marie Rogêt" (publicado por primera vez en la revista *Ladies' Companion* en tres episodios: noviembre y diciembre de 1842, y febrero de 1843), "La carta robada" (publicado por primera vez en diciembre de 1844 en *The Gift*) y "El escarabajo de oro" (publicado por primera vez en junio de 1843, en el *Philadelphia Dollar Newspaper*).

¹² Considero importante tomar en cuenta otras teorías sobre el inicio de la novela policial: "Paul Juvet encontró cartas de Plinio el Joven en las que se relatan episodios criminales. Y hasta en las Mil y Una Noches abundan historias dignas de Sherlock Holmes, como aquella de los hijos del sultán de Yemen acusados de robo por describir con lujo de detalles la desaparición de un camello, aunque sólo se basaran en las huellas de los hechos

desarrolla a partir de la novela gótica, conocida también como “Novela negra” donde se muestra el mundo que está detrás de la apacible vida cotidiana, develando el caos real de la existencia. Existe cierta coincidencia, en muchos investigadores, en establecer como antecedentes históricos y sociológicos de las condiciones de producción de la novela policial, el desarrollo e institucionalización de la policía, por ejemplo, es el reino de Prusia el que recibe en 1822 los primeros comisarios policiales y en 1830 se crea incluso dentro de la policía un departamento criminal, un año antes que se formara también en Londres la policía metropolitana ubicada en la calle Scotland Yard. Pocos años más tarde, en 1850, el estadounidense Allan Pinkerton abre en Chicago la primera agencia de detectives privada, fundando así la famosa tradición del investigador privado que opera muchas veces al margen y muchas otras en contra de la ley, en pro de dilucidar la verdad de los hechos que motivan su investigación. “El fin justifica los medios” es la premisa ética del investigador privado. La creación de las instituciones de la policía pública y privada se había hecho necesaria, en gran medida por las reformas que se habían introducido a los procesos penales. El cambio principal consistió en la abolición de la tortura como medio para obtener

descubiertas por ellos” (Kracauer, 2010, p.11). Rodolfo Walsh en un artículo publicado por el diario La Nación el 4 de febrero de 1954 en Buenos Aires, titulado: “Dos mil quinientos años de literatura policial” rastrea los orígenes de la narrativa vinculada con el proceso para descifrar un enigma. Para Walsh, los primeros relatos policiales se encuentran en la Biblia, específicamente en el *Libro de Daniel*; por ello, considera a Daniel «el primer “detective” de la historia», protagonista de episodios que tienen como ingredientes fundamentales ciertos elementos que van a ser básicos en la novela policial: «[...] la confrontación de testigos, la clásica trampa para descubrir al delincuente y la interpretación de indicios materiales» (Walsh 1987, 164). Walsh “opta por una variante abierta en cuanto a los orígenes [...] rastreando elementos del policial en los textos bíblicos, en los clásicos grecorromanos y, contribución personal, en un preclaro pasaje del Quijote. De modo tal que Walsh no se planta obcecadamente en Poe” (Lafforgue, 1996, p. 142).

pruebas en las investigaciones policiales. La antigua teoría comprobatoria buscaba demostrar la culpabilidad de un sospechoso mediante dos testigos legales o mediante confesión. Después de la abolición de la tortura, ya no se podía obligar a los sospechosos a confesar, por lo que se necesitaban otro tipo de pruebas, como por ejemplo los indicios, los cuales adquirieron mayor importancia, ya que posibilitaron una prueba concreta para demostrar o no la culpabilidad del sospechoso. Otro antecedente histórico relevante es el surgimiento y desarrollo de la prensa. El creciente interés por el desarrollo de la “opinión pública” sobre asuntos jurídicos y penales a partir de la información de sucesos que hasta entonces no revestían mayor interés, creó la necesidad al gran público por comprender y criticar al sistema penal (Bloch, 1980, véase también, Lafforgue, 1996 p23, Todorov, 2003, Acosta, 1986).

Pero es a partir de los planteamientos narrativos de Poe donde se muestran la singular importancia de la observación minuciosa, del análisis riguroso y de la deducción lógica como componentes del método que, aplicado a un hecho policial, permitirá al detective develar los móviles y el autor del crimen. En este sentido “Borges plantea que el género policial nace con la figura del detective” (Piglia, 1991, p.2). Se trata, pues, de una manifestación literaria concebida como un juego para demostrar el rigor de la razón, que evade lo evidente, olvida al ámbito de lo afectivo y revela el enigma que encierra el crimen, es decir, se preocupa por “descubrir los más recónditos mecanismos del pensamiento humano” (Acosta, 1986, p. 21). Poe introduce en la literatura la racionalidad y metodología científica. Los planteamientos anteriores delinean aquello que la crítica definió como la novela de enigma, la cual “tiende a estructuras puramente geométricas” (Todorov, 2003, p.

35). Es decir, se acude a las ciencias exactas como el paradigma de la racionalidad. Sábato

(1945) por ejemplo presenta cómo funciona este modelo:

hay un conjunto de hechos —cadáveres, guantes perdidos, impresiones digitales, palabras, odios conocidos— que es necesario hacer coherente mediante una hipótesis; esta hipótesis debe *explicar* el crimen mediante los hechos restantes del mismo modo que un astrofísico intenta explicar el estallido de una estrella mediante las presiones interiores, temperaturas, masas y fuerzas gravitatorias (p. 37).

Sábato muestra cómo la estructura lógica que funciona en la novela policial clásica o novela de enigma, *whodunit*, es una demostración *more geométrica*, donde no hay posibilidad para la contingencia y la casualidad; es la demostración intelectual de un teorema, una cadena de razonamientos brillantemente relacionados entre sí. Bertold Brecht (2003) lo expresa de la siguiente manera:

Es asombroso hasta qué punto el esquema de la buena novela policíaca recuerda el método de trabajo de nuestros físicos. Primero se toma nota de ciertos hechos. Tenemos un cadáver. El reloj está roto y marca las dos. El ama de llaves tiene una tía rebotante de salud. El cielo esa noche está nublado. Etcétera, etcétera. Luego se llevan hipótesis de trabajo que abarquen los hechos. Al añadir nuevos hechos o al perder su valor otros ya anotados, nace la necesidad imperiosa de buscar una nueva hipótesis de trabajo. Por último viene la prueba de la hipótesis: el experimento. Si la tesis es buena, el asesino tiene que salir en tal y cual momento y en tal y cual lugar (p. 25).

En la novela de enigma funciona el método de razonamiento hipotético deductivo, que presenta la obra como un sistema en el cual cada parte, por pequeña que sea, es importante para el funcionamiento del todo. En este sentido:

Notemos finalmente que todo ello supone una radical, ciega y cuasi religiosa confianza en nuestra cultura cartesiana, en la capacidad de la sociedad

occidental, industrial, exitosa y organizada, para restablecer el orden interrumpido por estos disfuncionamientos parciales y temporales, corregidos con eficacia y brillantez por agentes especializados para tal menester (Peñate Rivero, 2002, p. 556).

Esta expresión narrativa pasó por manos de los franceses y los ingleses, y fue en Inglaterra donde se desarrolló de forma importante. “La aparición de Sherlock Holmes, en 1887 fue innegablemente el acontecimiento más importante en la historia de la novela policial desde su creación. Con Sherlock Holmes el héroe-detective se hizo menos intrínsecamente cerebral y adquirió los instrumentos y las técnicas del hombre de ciencias” (Yates, 1971, p. 11). La escuela inglesa de la novela policíaca, cuyo mayor exponente fue Arthur Conan Doyle (1859-1930) está caracterizada, entonces, por un desarrollo casi totalmente matemático de la trama, centrado en la resolución puramente intelectual de la transgresión, dejando en segundo lugar los aspectos sociales y morales del crimen; suele estar ambientada en los sectores más altos de la sociedad inglesa.

No fue sino hasta 1930 cuando la narrativa policial es nuevamente desarrollada y transformada en Estados Unidos, sacándola del mundo burgués que creó el modelo inglés, para considerar al crimen dentro de un contexto social y moral más real, describiendo el entorno de las clases bajas y marginales de la sociedad; ya el delito no es un enigma a ser resuelto, hay un contexto que cobra importancia.¹³ El desarrollo de esta narrativa coincidió

¹³ Borges en una entrevista reseñada en el libro: *Asesinos de papel*, comenta: “Ellos [los norteamericanos] no escriben novelas policiales: los detectives no razonan en ningún momento. Todos son malévolos: los criminales y los policías. Lo cual puede ser cierto (al decirlo Borges ríe). Pero es una lástima que la novela policial, que empezó en Norteamérica y de modo intelectual – con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen- vaya a parar en esos personajes siniestros, que protagonizan riñas donde uno le pega al otro

con circunstancias sociales muy concretas: una grave crisis financiera, la recesión, el desempleo y la miseria, lo cual subrayó la importancia de los aspectos sociales del crimen y la denuncia de una sociedad corrupta. Surgió la novela negra¹⁴ de ambientación urbana y callejera, donde se desenvuelve el crimen, en la calle y en los ambientes más miserables. Este género propio de la cultura de masas norteamericana se comercializó a gran escala entre 1920 y 1930, a través del *pulp* o novela de folletín, una máquina editorial a gran escala que producía todo un sub mundo literario entre los que podemos mencionar: *westerns*, *detective stories* y terror producidos a muy bajo costo e impresos en papel de pulpa (*pulp* en inglés), vendida de forma masiva y de tamaño compacto. Desarrollada en un clima de reciente e irrefrenable violencia, enmarcada en la prohibición de elaboración, transporte y consumo de bebidas alcohólicas, por el auge de las mafias y su extensión al mundo de la prostitución y las apuestas, la novela negra refleja un mundo corrupto, lleno de funcionarios tarifados por la mafia que impiden el desarrollo de una sociedad justa. Entre los principales

con la culata del revólver, y éste a su vez lo tira al suelo y le patea en la cara, y todo esto mostrado con escenas pornográficas” (Lafforgue, 1996, p. 44-45). Piglia nos presenta también una comparación entre las dos perspectivas del género: “...en la novela policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de análisis, hipótesis, deducciones, con el detective inmóvil y pensando, (un ejemplo límite y paródico puede ser Isidro Parodi de Borges y Bioy Casares, que resuelve los enigmas sin moverse de su celda de la penitenciaría donde está encerrado); en la novela dura no parece haber otro criterio de verdad que la práctica: el investigador se lanza, ciegamente al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce faltamente nuevos crímenes, produce siempre una cadena de situaciones cuyo efecto es el desciframiento, el descubrimiento” (Lafforgue, 1996, p. 52). Ambos textos nos explican claramente los puntos de quiebre que forman el cambio en el género.

¹⁴ Debe su nombre a que originalmente fue publicada en la revista *Black Mask* de Estados Unidos y también en la colección *Série Noire* de la editorial francesa Gallimard. Sin embargo muchos autores coinciden en que también influyó el carácter oscuro de las sociedades que son el centro de las narraciones.

exponentes de este género narrativo tenemos a Dashiell Hammett (1894-1961) y a Raymond Chandler (1888-1959) quienes con sus personajes Sam Spade y Philip Marlowe cambian dramáticamente el rol del investigador en el género policial negro, quien es ahora un hombre común y corriente, no un superhombre como lo es Sherlock Holmes. “Su rasgo principal (de la novela negra) es que el detective pierde su inmunidad, se hace golpear, herir, arriesga su vida sin cesar, en pocas palabras, está integrado al universo de los otros personajes en lugar de ser en él un observador independiente, como lo es el lector” (Todorov, 2003, p. 38). Son hombres y situaciones comunes, cuestionando los valores éticos y materialistas de la sociedad capitalista de consumo. La novela negra es una constante confrontación con los misterios que sustentan lo social, las paradojas, las mentiras, el mundo no del deber sino del sobrevivir. Es un género basado en denunciar las contradicciones sociales, la explotación, la corrupción, la hipocresía de las instituciones y sobre todo, la imposibilidad de transformación que tiene el hombre individual frente al *establishment*. El mundo que aparece en toda su complejidad, como un laberinto de vestigios los dramas existenciales de las pequeñas y comunes vidas. Cada historia es un universal; la vida transcurre fuera de la posibilidad de normalización. Lo singular, lo invisible cobra una importancia vital en el relato policial. Son los elementos a partir de los que será posible desentrañar las razones del crimen, si es que existen. Desarrollado como una variante de la novela de enigma y la novela policial surge el *Hardboiled*.¹⁵ Define un tipo de historias dentro del género “Novela negra” donde priman las sentencias de tipo emocional

¹⁵ Literalmente “hervido intenso” haciendo referencia a los huevos cocidos en su punto más “duro”. Existen críticos que utilizan este término como sinónimo de novela dura o novela negra, sin embargo los elementos asociados con la violencia y el sexo se hacen más explícitos, lo cual implica un giro en las perspectivas narrativas.

más que lógicas y donde recorren las calles de la ciudad, protagonistas más humanos y vulnerables que en muchas ocasiones recurren a acciones que están totalmente al margen de la ley para poder hacerla cumplir; están cargadas de mucha violencia, asesinatos y escenas de sexo explícito.

Han sido muchas las discusiones en torno al problema del género policial, quizá por su fuerte carácter de pastiche narrativo, en el que ha sido imperativo mantener el canon pero con pequeños cambios. A fin de poder construir una suerte de categorías podemos mencionar como necesario para:

Admitir como *relato policial* de pleno derecho a cualquier texto que se compadezca con alguno de los cuatro subtipos subsiguientes: 1. La *novela-problema*, que supone el planteamiento y la develación de un enigma según procedimientos lógicos y verosímiles; 2. El relato policial de intriga o suspenso, que implica la amplificación y resolución de una situación angustiante; 3. El *thriller* o novela de acción y aventuras criminales y; 4. La novela dura, con su visión crítica o exasperada del orden social y del mundo, el poder y el dinero o admitir como requisito mínimo del relato policial, la existencia de una investigación, de una incógnita o reivindicación a verificar, por tenue y accesorio que esta sea (Lafforgue, 1996, p. 84).

Tomando en cuenta el contexto anteriormente descrito del desarrollo y constante transformación del género policial, a la luz de una reflexión sobre cuestiones de tipo literarias, filosóficas y discursivas con el imperativo de la constante vinculación con los problemas sociales de las distintas épocas, tenemos que lo policial supera ampliamente cualquier intento por ser resumido en el marco referencial de un género y se abre paso como un importante intento por efectuar planteamientos e indagaciones sobre el problema de la ficción, la realidad y las diferentes interpretaciones que este vínculo puede generar. Con esto intentamos presentar las diferentes expresiones de la reinterpretación que el

género ha sufrido desde sus inicios. En este contexto destacan los importantes aportes y transformaciones que se han generado desde América Latina y el Caribe para el género policial. En el siguiente apartado desarrollaremos cómo se expresó lo policial en estas latitudes americanas de habla hispana. Presenta un especial énfasis el caso cubano como elemento central de esta investigación.

La Novela Policial en América Latina

A pesar de las claras incompatibilidades presentes entre las ciudades y realidades que relata la novela policial, Europa y Estados Unidos, y las ciudades y realidades latinoamericanas y caribeñas, el género policial llega a Latinoamérica, como un *producto importado*¹⁶ por intelectuales latinoamericanos, quienes se preocuparon por la traducción y

¹⁶ “(...) utilizo el término *producto importado* para destacar que la novela policial clásica fue percibida, desde su introducción, como un producto o bien comercial, temática, cultural e ideológicamente incompatible con las realidades latinoamericanas y que aquello generó que los escritores tuvieran que buscar caminos alternos para cultivarla de manera más plausible” (Trelles Paz, 2006, p. 86).

publicación de obras ya clásicas, lo que produjo una gran popularidad en círculos académicos, especialmente en Argentina, donde hubo una importante difusión de las obras canónicas de Poe.¹⁷ Es por ello que no es arriesgado afirmar que en sus inicios la narrativa policial que se creó en Latinoamérica es una constante referencia a las fórmulas y paradigmas de la novela policial angloamericana de enigma, con una buena dosis de costumbrismo local (cf. Lafforgue, 1996, p. 16. cf. Sklodowska, 1985, p. 112), que se conformó como una expresión del pastiche cultural. El manejo de estas convenciones en torno al canon policial, podría ser englobado “en tres preposiciones básicas: la copia mimética, la parodia y el intento de aclimatación lingüística del género” (Padura Fuentes, 1999, p. 37). Un ejemplo de ello lo muestra Donald Yates (1971):

El primer autor que registra la ficción policial latinoamericana es el chileno Alberto Edwards, que publicó en 1912 y 1920 en Santiago, en la revista *Pacific Magazine*, una serie de cuentos de detectives inspirados en las hazañas de Sherlock Holmes. Edwards no negó la fuente, ya que tituló la serie, «Roman Calvo, el Sherlock Holmes chileno» (p. 12).

¹⁷ En el caso argentino podemos destacar los trabajos editoriales realizados por Jorge Luis Borges (1899-1986) y Adolfo Bioy Casares (1914-1999) que son un ejemplo importante del desarrollo de la literatura policial en su país con la colección de traducciones de novelas y cuentos policiales, tanto europeos como estadounidenses. La colección editada por Emecé, fue bautizada en alusión al séptimo círculo del Infierno de Dante, habitáculo donde moraban los seres violentos custodiados por el Minotauro. Ya desde esta elección se intenta combinar una literatura popular y supuestamente “inferior” con los referentes de la literatura culta. Borges y Bioy Casares seleccionaron 120 títulos; la colección dejó de aparecer en 1983 cuando se habían publicado 366 libros, que difundió por toda América Latina a los más importantes exponentes de la novela de enigma. “Séptimo círculo”, que ya se diferencia de las anteriores colecciones por esta sola denominación de origen obviamente culto, rastreará las novedades de las editoriales londinenses y neoyorkinas más conspicuas y las recomendaciones de *The Times Literary Supplement* y se moverá dentro de las pautas de la novela problema, de lo detectivesco considerado como remanente de una ingeniosa, inclusive sutilísima, literatura de evasión” (Lafforgue, 1996, p. 17).

Una asimilación del modelo clásico inglés, adaptada a situaciones en Chile. Tanto en Argentina como en otros países de la región, Chile o México por ejemplo, la producción de novelas policiales en sus inicios no fue más que una expresión de los modelos, paradigmas y ambientes angloamericanos y franceses, “con más pesares que aciertos literarios, con más mimetismo que intención paródica, con más imaginación que diálogo con la realidad” (Padura Fuentes, 2003, p 4). Reafirmaban los valores del *establishment* sin realizar ningún tipo de crítica. Pero las convenciones inherentes al género policial clásico presuponen un mundo de sentido diferente al nuestro, el delito como un hecho anormal dentro de lo social, el castigo al criminal y el restablecimiento del *status quo*, son profundamente inconsistentes con nuestras realidades en Latinoamérica. Con una sucesión de gobiernos dictatoriales que fundamentaban su poder en la intimidación que ejercían los cuerpos de seguridad del Estado de forma violenta y represiva contra el ciudadano común, generaban una total incredulidad y desconfianza en las leyes y en las fuerzas del orden público. El género negro ha cambiado en función del tratamiento del crimen, fundamentalmente por la importancia que cobra establecer vínculos con las realidades que viven los lectores, para así evitar que, al solo preocuparse por realidades que nos son extrañas, la novela policial sea superficial; por eso es importante hacerla más compatible con nuestras realidades. En una entrevista Mempo Guiardinelli comenta:

La novela policíaca latinoamericana se ha distanciado bastante positivamente de la anglosajona. [...] Sobre todo, porque la latinoamericana se vincula con lo social, o sea con la vida de nuestros pueblos, mientras que la anglosajona ha estado siempre vinculada casi exclusivamente a lo individual, y/o subrayar el heroísmo personal. En cambio el heroísmo personal es mucho menos apreciado y esto ha significado un cambio fundamental en el género [...] el género negro

norteamericano, y en cierto modo, también el europeo se basan política y filosóficamente en la confianza y seguridad que brindan sus instituciones, mientras que en América Latina eso es impensable, porque aquí las instituciones del Estado son vistas como enemigas ganadas por la corrupción o el negocio de la política y no suele haber ninguna confianza en ellas (Jhons, 2010, p.498).

El formato policial se presenta entonces, como una excelente posibilidad para hacer una literatura preocupada por tematizar la realidad social y política, que no es mostrada por los medios masivos de comunicación en nuestras latitudes. Todo esto fundamentado en el diálogo y la confrontación del hombre, sus miedos y fortalezas, con la gran ciudad que crece y se desarrolla sin planificación ni concierto, a una velocidad vertiginosa, que acusa el casi absoluto abandono del ciudadano común, por parte de Estado y las leyes, lo cual genera formas individuales de protegerse ante institucionalidades que no cumplen su función.

La Novela Policial en Cuba

Antecedentes

Los hechos narrados en esta novela no son reales, aunque pudieron serlo, como lo ha demostrado la realidad misma. Cualquier semejanza con los hechos y personas reales es, pues, pura semejanza y una obstinación de la realidad. Nadie, por tanto, debe sentirse aludido por la novela. Nadie, tampoco, debe sentirse excluido de ella si de alguna forma lo alude.

Leonardo Padura Fuentes

El 1° de enero de 1959 fue una fecha decisiva en el curso de la historia de la República de Cuba. Con el triunfo del movimiento revolucionario *26 de julio*,¹⁸ la sociedad cubana inicia un periodo de profundos cambios en las estructuras fundantes de la nación, enmarcados en el proyecto de reconstrucción del país, a partir de una perspectiva preocupada por la socialización de los recursos naturales y económicos con el establecimiento de un Estado centrado en un compromiso con solucionar los problemas sociales, desde un importante énfasis en el nacionalismo. Sin embargo no es sino hasta el 16 de abril de 1961, después de la invasión a Bahía de Cochinos, cuando el gobierno de la Isla se declara abiertamente socialista.

Con la alfabetización en 1961 de más de casi un millón de personas y la implementación de una serie de incentivos a la lectura como, por ejemplo, la impresión y distribución gratuita de las obras de los grandes maestros de la literatura universal, la creación de emblemáticas instituciones de creación y difusión cultural como el Instituto Cubano para el Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), la Casa de Las Américas en 1959 y la Escuela Nacional de Arte, el gobierno cubano dio inicio a un importante esfuerzo por la expansión de la enseñanza y la creación artística. En Palabras de Quesada (2003):

El proceso cubano procurará establecer una igualdad entre los niveles sociales y personales, entre nación como proyecto total y la participación activa de cada uno de sus miembros. El individuo comienza a existir por una nueva colectividad, y el conocimiento de sí estará condicionado en gran medida por ese ente llamado Revolución (p. 142).

¹⁸ Denominado así por las fracasadas acciones revolucionarias del 26 de julio de 1953 con el asalto simultáneo a los cuarteles Moncada, en Santiago de Cuba y Céspedes en Bayamo.

Las transformaciones que experimentaba la sociedad cubana no se quedaban en el ámbito de lo estrictamente social, sino que se aspiraba un cambio en todos los ámbitos de la vida desde lo más colectivo a lo más individual. En 1961 en La Habana se produjeron un conjunto de reuniones entre el alto gobierno y los intelectuales del país, con el fin de discutir sobre los aspectos de la actividad cultural en la nación antillana. Es memorable el discurso de cierre de las reuniones con los intelectuales cubanos los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, titulado «Palabras a los Intelectuales» a cargo del entonces Primer Ministro Fidel Castro Ruz, donde se delinean las características del «compromiso» de la creación artística en revolución, ya que “a su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural” (Castro, 1961, p. 1). La intervención de Castro enfrenta “el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse” (Castro, 1961:5), ya que la revolución exige de ellos un compromiso irrevocable como militantes de las transformaciones sociales, imponiéndose su responsabilidad a sus necesidades individuales de expresión creativa, “porque el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones; el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador: pone la Revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución” (Castro, 1961, p. 6). En este sentido la comunidad de artistas es la comunidad de los constructores de las transformaciones y su creación debe ser cónsona con los objetivos revolucionarios.

Con este discurso Fidel Castro plantea la idea que sólo se aceptará aquello que fortalezca la revolución porque el socialismo se construye a partir de aquello que crea y el arte en general es una creación más; por eso los parámetros del arte serán dictados por la

propia revolución. En palabras de Castro: “Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho” (Castro, 1961, p. 8). Con esto se rompe tajantemente con la noción de “el arte por el arte”, por considerarla propia del pensamiento burgués. A partir de este punto en la historia de Cuba, se comienza a construir todo un andamiaje que sostenga estas ideas, es decir, se construye una estructura que apoye sostenidamente la producción intelectual orientada a dar respuestas a las necesidades políticas de la revolución, que vino acompañada con la radicalización del compromiso del intelectual revolucionario. Padura explica esta situación: “se trataba de una concepción muy soviética, típica del realismo socialista, del papel del artista en la sociedad socialista” (Epple, 2009, p. 48).

El arte comprometido deviene entonces, en un proyecto de proletarización de los artistas mediante la vinculación directa con el discurso social, vincular al artista con su realidad, a fin de desarrollar la función concientizadora del arte comprometido, para romper definitivamente con la perspectiva del arte por el arte, que es un principio desarrollado en la estética idealista desde Kant y que propone la imagen del arte por el arte mismo, que también puede ser entendido por el arte puro o el arte desinteresado. Sin embargo, el vínculo real que se establecerá no será precisamente con la vida, como medio para expandir el conocimiento de los problemas sociales y las vivencias de los hombres por medio de la expresión artística, como lo proponía el realismo socialista, sino con el mandato de las cúpulas del aparato político, lo que implicó un tácito compromiso con la glorificación de la revolución a través de la creación artística que se crea desde un claro compromiso ideológico con la revolución como forma de sustituir el pensamiento liberal que oscurece la

creación artística. Por eso el arte creado con el compromiso revolucionario surge desde las categorías como “disciplina, autocrítica, conciencia colectiva y espíritu de partido” (Quesada, 2003, p.146). Para el crítico y escritor Rogelio Rodríguez Coronel “la defensa de la revolución justifica la ratificación de una política cultural que puede tener rasgos represivos, en tanto dicha política ha sido formulada por la colectividad. Considera además que declarar el arte como arma de la revolución, pone fin a todo tipo de veleidad política en el plano cultural, contraria a los intereses de nuestro pueblo; en él se rechaza toda forma de monopolio por parte de una élite y se declara cultura como una actividad de masas” (Quesada, 2003, p.148). Consecuentemente, estos cambios terminaron inhabilitando o coartando la independencia creadora de los artistas, al tener que construir obras cuyo centro fuese la revolución. En este sentido podemos mencionar cómo el Ché Guevara, en su texto *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965, p.20), afirmaba que: “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios” y proponía “injertar el olmo para que diera peras” y hasta recomendaba, en descubierta eugenesia comunista, “impedir” que aquella generación “pervirtiera a las nuevas”.

El control que el Estado cubano ejerció para vigilar los deberes y compromisos de los creadores e intelectuales, vivió momentos muy oscuros, como por ejemplo la creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) que funcionaron entre 1965 y 1969, como lugar de trabajo obligatorio para todos aquellos que no podrían cumplir el servicio militar. Lugar de reclusión para religiosos de diversos credos, homosexuales, universitarios ideológicamente inconformes, artistas, intelectuales, posibles inmigrantes, campesinos reacios a la colectivización de las tierras, trabajadores por cuenta propia,

prostitutas y todos aquellos que no cumplían con la defensa a ultranza de las directrices ideológicas fundamentales de la revolución. Los comités de Defensa de la Revolución (CDR) podrían denunciar a quienes se sospeche de ser “contrarrevolucionario” o “antisocial,” para ser confinado en la UMAP.

Otro caso que movió la opinión pública internacional, al punto de dividir las posiciones entre los intelectuales internacionales que apoyaban a la revolución fue el caso Padilla:

Padilla y Antón Arrufat ganan respectivamente los premios de poesía y teatro de la UNEAC, otorgados por un jurado internacional. El comité director de la unión rechaza el contenido ideológico del libro de poemas y de la obra teatral premiada, pero reitera el respeto de la revolución cubana por la libertad de expresión. En 1971 Padilla es detenido, provocando una nueva oleada de protesta internacional, Padilla sale de la cárcel con un documento de auto crítica bajo el brazo, que incluso presenta públicamente en la sede de la UNEAC. En el documento recitaba una larga lista de acciones contrarrevolucionarias, denunciaba su poesía y acusaba de pertenecer a la CIA a figuras intelectuales extranjeras (Quesada, 2003, p.148).

Las exigencias del Estado cubano para forzar el compromiso de los artistas con el ideario revolucionario, se concretó cuando en abril de 1971 se da el primer Congreso Nacional de Educación. En el cierre de este evento Fidel Castro sienta las bases morales e ideológicas del compromiso de los artistas con la revolución, la declaración reitera el compromiso con el carácter utilitario del arte y la literatura. En pro de la creación del hombre nuevo proscribía la homosexualidad y la crítica desde adentro por ser consideradas desviaciones burguesas. Este discurso será el inicio de lo que luego se conoció en la literatura como el *quinquenio gris* (Rosell, 2001, p.69). Padura reflexiona sobre el evento y comenta que este congreso:

Trae como un primer resultado, y como medida inmediata, un fenómeno que se llamó la 'parametrización', una palabra horrible, referido a que aquel que no cumplía con determinados parámetros no podía trabajar como educador o como artista. El caso más notable fue el de los homosexuales. Se suponía que por ser homosexual el individuo no podía ser actor de un grupo de teatro o bailarín de un grupo de danzas: es decir, no cumplía con los "parámetros" ideológicos para ser un artista que trabajara para el pueblo (Epple, 2009, p.48).

La persecución y censura a las que en Cuba se vieron sometidos escritores como Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Antón Arrufat, José Triana, Reinaldo Arenas, y tantos otros, es un claro testimonio de la política gubernamental con relación a este tópico. Lo que muestra una parte de las limitaciones que vivían los creadores como una de las diferentes formas de censura presente en la isla, a fin de controlar las producciones culturales que no fuesen el resultado de un compromiso social.

Inicios del Policial en Cuba

En relación con el contexto latinoamericano, Cuba representa un caso realmente excepcional debido a que su producción de novelas policiales solo se puede comparar con las de Argentina y México. Sobre todo si tomamos en cuenta que desde finales del siglo XIX esta narrativa se establece en sociedades capitalistas, principalmente en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, como “un objeto de entretenimiento o diversión y un tipo de lectura eminentemente evasiva, que formará parte integral del aparato productor y reproductor de la cultura de masas capitalista, a la que proporcionará, además beneficios pecuniarios” (Acosta, 1986, p. 9). Y en el contexto socialista el concepto de la literatura masiva está definido como un ejercicio literario de muy poco valor, en palabras de Navarro (1986):

Por literatura masiva entendemos... el conjunto de los productos literarios destinados a los amplios círculos de personas que poseen una minúscula formación literaria, una cultura literaria de bajo nivel” y cierra puntualizando

que es: “el conjunto de obras literarias cuyo lector supuesto posee conocimientos, gustos y competencias literarios que corresponden a los de los amplios círculos de lectores reales con una exigua preparación literaria (p. 219).

Así pues, la novela policial socialista surge como antítesis directa de la literatura masiva que se crea en los países capitalistas, con el fin de “aprovechar las posibilidades comunicativas del subgénero para fines políticos-culturales socialistas” (Navarro, 1986: 222). Denominada novela policial revolucionaria o de contraespionaje, no es “evasión y entretenimiento, sino también puede y debe ser un arma ideológica” (Sklodowska, 1985, p.112). La política se hace presente en la literatura para construir un intransigente nacionalismo, que edifique lo revolucionario como un elemento fundacional en la nación cubana, exaltado la lucha por la igualdad social y el ser humano, ocultando los profundos desaciertos y grandes problemas sociales.

Impulsada por la instauración del **Concurso Aniversario del triunfo de la Revolución** que fue organizado bajo el patrocinio del gobierno cubano a través del Ministerio del Interior (MININT), durante la década comprendida entre 1970 y 1980,¹⁹ la novela policial revolucionaria se convirtió en la forma literaria más favorecida por el apoyo estatal, a tal punto que se publicaron “más de 120 títulos en una época en la que se escamoteaba el papel para la publicación de obras de mayor fundamento literario” (Serrano, 2001, p. 107). Con este apoyo se inicia un esfuerzo institucional por desarrollar una perspectiva narrativa

¹⁹ “Ningún género nace convocado por un premio y obtiene resultados desde su primera convocatoria. Significativamente, miembros del propio Ministerio son los que acaparan las primeras distinciones, hasta que en la tercera edición un escritor civil se alza con el primer galardón” (Padura Fuentes, 1999: 47).

que dé cuenta de un compromiso con la nueva sociedad que se forma por intervención de los cambios políticos. Novelas y cuentos policíacos se transformaron, pues, en un emblema de la literatura de la revolución, que tiene como punto de partida la novela *Enigma para un Domingo* (1971) de Ignacio Cárdenas Acuña, *No es tiempo para ceremonias* (1974) de Rodríguez Rivera; *Joy* (1977) del uruguayo Daniel Chavarría. Esta incorporación de la narrativa policial significó un conjunto de necesarios cambios en el canon hasta ahora desarrollado en los países capitalistas, ya que el Estado controla la totalidad de las fuerzas policiales y de investigación, además de la ausencia de propiedad privada y la imperiosa socialización de los bienes públicos, y la necesaria eliminación de las diferencias sociales crearon nuevas pautas para la rearticulación de esta narrativa en su nueva función social. Cualquier acto criminal, entonces, es un acto contra el Estado y todos los ciudadanos. La investigación no depende solamente de los cuerpos de seguridad, sino de toda la ciudadanía que comprometida en un bien común colabora como un investigador más, en la solución del problema. Así pues, los planteamientos narrativos sobre lo policial en Cuba se construyen a partir de un interés por renovar y transformar el contenido ideológico presente en las obras realizadas en los países capitalistas. Navarro (1986) lo expone de la siguiente manera:

Las nuevas obras no dan entrada a la violencia por la violencia, el sexo por el sexo, el racismo, el individualismo y otras muchas lacras morales e ideológicas de la novela policial del mundo burgués y, en cambio se hacen portadoras de superiores contenidos ideo-morales socialistas (p. 236).

Ahora bien, estos lineamientos ideológicos anteriormente descritos tienen su contraparte práctica en establecimiento de reglas para la construcción de la obra literaria, como recoge Sara Rosell (2000):

Para 1976, los autores de «El Cuarto Círculo» Luis Rogelio Noguera y Guillermo Rodríguez Rivera publican en la Gaceta de Cuba los lineamientos de la novela policial:

1. El criminal no es un enemigo de una víctima personal sino del Estado.
 2. El detective no es un aficionado brillante ni un detective particular. El investigador principal cubano forma parte de una policía eficaz, bien entrenada y bien equipada, y se distingue por su moral intachable, que le gana la admiración y el respeto del pueblo cubano, a quien representa.
 3. El investigador cubano cuenta con la ayuda de los ciudadanos cubanos, y sobre todo, de los comités de defensa de la revolución.
 4. Además de la inteligencia del investigador protagonista, se subraya la importancia del trabajo en equipo en la sociedad socialista.
 5. El propósito no es sólo divertir, sino también investigar las causas sociológicas y psicológicas del crimen” (Rosell, 2000, p. 3).
- Es por ello que se destacan, sobre todo, novelas de espionaje y contra espionaje,

como es el caso de la primera novela ganadora que estaba fundamentada en un caso de la vida real:

Explosión en Tallapiedra was the first novel to win the MININT’s Concurso del triunfo de la Revolución but it was not published until 1980 because it contained reference to real events that the authorities did not consider opportune to be made public prior to the date” (Wilkinson, 2006, p. 126).

La Agencia Central de Inteligencia. CIA, por sus siglas en inglés, elabora un meticuloso intento de sabotaje, con la ayuda de un trabajador, un ingeniero infiltrado que busca explotar la central eléctrica. En esta obra se ejemplifica cómo opera el modelo de la novela policial cubana. Padura nos ofrece un interesante panorama sobre lo que resultó este género en Cuba:

Si en los otros países iberoamericanos se imponía una actitud desacralizadora ante el género, los escritores policiacos cubanos –que en su mayoría debutan en el género- se lanzaron a la creación de una literatura esquemática, permeada de concepciones de un realismo socialista, que tenía poco de realismo y mucho de socialista (Padura Fuentes, 1999, p. 48).

Situación que devino en un formato que cerraba todas las posibilidades de creación y que el crítico cubano José Antonio Portuondo (1973) denominó como *teque*, es decir: “exposición apologética de la ideología revolucionaria, la propaganda elemental y primaria, el elogio desembozado de los procedimientos revolucionarios” (p. 131). La novela policial cubana queda entonces limitada por una visión que busca, a toda costa, edulcorar la realidad alejándose de los conflictos esenciales de la sociedad cubana. “Es una literatura del *establishment* político y cultural” (Skłodowska, 1985, p.113). Padura en una entrevista lo expondrá de la siguiente forma:

la tradicional novela policial cubana que se escribió en los 70, los 80, era su carácter excesivamente político. Era una literatura muy politizada que trataba de reflejar en sus incapacidades - más que en sus capacidades - los problemas de una sociedad que se resolvía favorablemente siempre gracias a la intervención de una policía muy eficiente, de unos órganos de investigación muy conscientes de su misión, de su importancia. Esa literatura se politizó tanto que la política terminó por devorarla (Weiser, 2005, p. 4).

La narrativa de ficción en Cuba se ha caracterizado en los últimos años por un fenómeno, que se ha ido acentuando en las últimas décadas y que atañe más cercanamente al mercado del libro y sus implicaciones. Ciertos escritores, en su mayoría novelistas, se han dado a conocer en el exterior con la publicación de sus libros fuera de Cuba. Así sucede con escritores que se autodeclaran exilados como lo son: Zoé Valdés, Juan Manuel Prieto, José Ponte y Amir Valle, Rondo Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, y esto ocurre por sus críticas ante la situación política y social de lo que ocurre dentro de su país: el machismo, la cruzada homofóbica, los fraudes en las becas o la inexistencia de compañerismo en los momentos de crisis. Estos escritores desafían los patrones moralizantes impuestos desde el Estado; por ello se les niega la posibilidad de publicar en Cuba, debido a que las editoriales están

controladas por el Estado. Este fenómeno se presenta también con escritores críticos del sistema, que residen en Cuba como lo son Pedro Juan Gutiérrez y Leonardo Padura Fuentes. Este último ha editado sus primeras novelas en España y se lee en Cuba, pero sus libros circulan con cierto cuidado entre los lectores.

Leonardo Padura Fuentes

Nació en 1955, en el barrio de Mantilla en La Habana (Cuba), en cuya universidad se licenció en Lengua y Literatura Hispánica. Narrador, periodista, ensayista, guionista de cine, inició en 1980 su carrera como periodista en la revista cultural de la juventud cubana: *El Caimán Barbudo*; trabajó también en *Juventud Rebelde*. Padura ha escrito además cuentos, ensayos y guiones cinematográficos²⁰ como *Siete días en La Habana*, 2011; y *Yo soy, del son a la salsa*, documental (1996), importantes novelas policiales que han sido traducidas en más de 17 idiomas. Su trayectoria como narrador fue reconocida internacionalmente con los premios Café Gijón 1995, el Premio Hammett 1997-1998 a la mejor novela policíaca y el Premio de las Islas 2000, el Premio Roger Caillois 2011, por su novela *El hombre que amaba*

²⁰ “Padura ha publicado los siguientes libros de ensayo: *Con la espada y con la pluma (Comentarios al Inca Garcilaso de la Vega)* [1984], *Colón, Carpentier, la mano, la espada y la sombra* [1987], *Lo real maravilloso, creación y realidad* [1989], *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y lo real maravilloso* [ensayo, Premio Especial Alejo Carpentier, 1995], los reportajes *El alma en el terreno* –en colaboración con Raúl Arce [1989], *El viaje más largo* [1994] y *Los rostros de la salsa* [1997]. Su obra como narrador incluye *Fiebre de caballos* [novela, 1988], *Según pasan los años* [cuento, 1989], la tetralogía policial “Las cuatro estaciones”, formada por *Pasado perfecto* [1991], *Vientos de cuaresma* [1994], *Máscaras* [1997] y *Paisaje de otoño* [1998]. Entre sus obras más recientes se cuentan *La puerta de Alcalá y otras cacerías* [1997], *Adiós Hemingway* [2001], *La cola de la serpiente* [2001], *La neblina del ayer* [2003] y *La novela de mi vida* [2005]” (Epple, 2009: 1).

a los perros, el Premio Nacional de Literatura 2012, distinción que otorga el Instituto Cubano del Libro²¹ y el más reciente de todos, el Premio Princesa de Asturias (2015).

Leonardo Padura Fuentes sigue el modelo norteamericano “*hardboiled*” o de la Novela Negra, cuyo más importante exponente es el estadounidense Dashiell Hammett, a quien le dedica su novela *Paisaje de Otoño*: “Para Dashiell Hammett por el Halcón maltés”. Padura cubaniza el modelo al presentar, por ejemplo, la investigación como una necesidad más que legal, existencial, de los personajes, y dirige su crítica contra los estratos de poder más elevados del gobierno de la isla. Padura incluye una particularidad importante y es que presenta una obra que está a medio camino entre una novela policíaca, por su estructura, y una novela histórica, ya que muestra mucho de la historia no oficial de la Revolución Cubana. Así demuestra que su escritura trasciende los códigos del género policial.

Padura Fuentes es un escritor cuyos planteamientos narrativos cuestionan y confrontan al discurso oficial, elude el compromiso político militante, abandona los mensajes altruistas del compromiso con la sociedad más allá de los intereses individuales. Renuncia a comprender el proceso revolucionario cubano como el relato transhistórico, en cuyo destino han de consolidarse todas las acciones individuales. La globalización, como un proyecto más del ideal colonizador occidental, el fracaso del socialismo, como alternativa posible al poder del capital. En general la posibilidad de cuestionar y desacreditar las grandes utopías modernas son, entre otros, los fenómenos que Padura hilvana en su

²¹ Para más detalles biográficos sobre nuestro autor revisar: Epple, 2009; Smith, 2001; Weiser, 2005.

narrativa y que desde la localidad histórica de su Habana natal, lo proyectan más allá de los márgenes de su país. Padura reconoce que:

Estos elementos de ruptura fueron tan evidentes, que yo envié la novela al concurso del Ministerio del Interior en 1991, supimos que el jurado le había otorgado el premio, pero el día de la premiación se leyó un acta en que el premio se declaraba desierto. Evidentemente, para los organizadores del concurso esta novela no cumplía las expectativas ideológicas en uso (Epple, 2009, p. 57).

La desesperanza y el desencanto son parte de las imágenes resultantes del retrato que Padura realizó a una generación de cubanos que, deslumbrada por el compromiso histórico revolucionario, confrontó su casi total derrota. Padura nos habla desde su lugar en esa generación, que vivió la construcción de un proyecto político que modificó la historia de la isla y nos muestra las distancias existentes entre el discurso oficial y la realidad del pueblo. La realidad oficial es confrontada desde la ficción narrativa que, descarnadamente nos habla de los sufrimientos y desventuras de los individuos que son subyugados por el tren de la historia. En este sentido la narración policial es, en última instancia, una vía para confrontar la realidad socio-política develando las esferas de la sociedad que han quedado oscurecidas por otros discursos. Según sus propias palabras Padura comenta en una entrevista que:

En lo que a contenidos políticos se refiere: ¿qué diferencia a la literatura del panfleto?, pues la capacidad de sugerencia. Por eso nunca hablo directamente de política en mis obras, sino que coloco al lector en el camino de una posible lectura política que él debe completar (Uxo, 2006, p.30).

Sin embargo, en el fondo, hay una ruta marcada por un conjunto de eventos que nos invitan, constantemente, a reformularnos preguntas sobre las construcciones que sobre la

realidad se han establecido a fin de construir una crítica a los referentes históricos que muchas veces son el resultado de intereses ideológicos. En la entrevista realizada por Doris Weiser Padura reconoce que su objetivo como escritor es:

Tratar de convertir mi literatura en una literatura que –partiendo de una visión muy personal de la realidad cubana- se convierta de alguna manera en un reflejo de lo que ha sido la vida cubana y la sociedad cubana en estos últimos años (2005. p. 2).

El problema central de su trabajo no es intentar captar lo real objetivamente, sino por el contrario proponer posibles interpretaciones que se entretrejan en el entramado de sentido que conforman lo real.

Su trabajo literario corresponde con el compromiso que las condiciones de vida en Cuba imponen. Padura expone estas ideas cuando reflexiona sobre la literatura que se hace en su país:

Es una literatura esencialmente crítica de la realidad actual, de los comportamientos humanos y de procesos sociales que han ocurrido y ocurren en el país. Una literatura que también está revisando determinados asuntos históricos recientes, pero sobre todo que está escribiendo sobre la difícil cotidianidad cubana de estos años. Creo que en este sentido la literatura ha tratado de ir al mismo ritmo que la realidad. Eso puede ser peligroso en una perspectiva a largo plazo, pero creo que en estos momentos ha logrado, primero, una comunicación muy eficiente y más auténtica con su público, que espera este tipo de obras de los escritores, y segundo, les ha permitido ser sujetos mucho más reflexivos, mucho más des-prejuiciados a la hora de acercarse a su realidad. Todo esto tiene que ver también, por supuesto, con el cambio de condiciones que ha estado viviendo el país. Creo que como nunca antes, en ningún momento revolucionario, el escritor se ha sentido más libre e independiente (Epple, 2009, p.50).

La obra policial de Leonardo Padura Fuentes es un instrumento de crítica y reflexión acerca de las políticas del Estado cubano que, sin dejar de lado su compromiso social, postula nuevas fórmulas para comprender realidad que le tocó vivir.

La Neblina del Ayer

Novela posterior a la tetralogía “Las cuatro estaciones” (integrada por *Pasado perfecto*, 1991; *Vientos de Cuaresma*, 1994; *Máscaras*, 1995; *Paisaje de otoño*, 1998) y las novelas cortas *La cola de la serpiente* (2001) y *Adiós Hemingway* (2001), *La neblina del Ayer* (2005) es un proyecto narrativo lleno de dudas y decepciones, que configura, en su conjunto, un contradiscurso al canon que se estableció en los objetivos de la construcción de la novela policial en Cuba. Padura subvierte los mandatos de la estructura establecida en la narrativa policial revolucionaria, otorgando nuevos significados a la relación entre las leyes, la justicia, el Estado y el pueblo. Estas novelas son el resultado de una profunda reflexión que busca cuestionar la separación presente entre la retórica del discurso revolucionario, sus objetivos históricos y las desigualdades sociales presentes y perpetuadas en la isla. Podríamos decir que argumentalmente estas obras son muy parecidas entre sí, ya que desde el paradigma de la novela policial negra se indaga en torno a asesinatos que, si bien es cierto son lugares comunes en el canon policial, en el discurso oficial en Cuba no eran un problema en la cotidianidad nacional. Se develan, además, importantes situaciones que incomodaban al discurso instituido.

Leonardo Padura Fuentes en su ambicioso proyecto literario, específicamente en su tetralogía titulada “Las cuatro estaciones” consolida la ruptura con el género policial; estas novelas son el marco que antecede a *La Neblina del ayer*. En la novela *Pasado Perfecto*,

relato que transcurre durante los primeros días de invierno, Mario Conde investiga la desaparición de un antiguo compañero de preparatoria, que se destacó como líder político de la revolución y quien alcanzó cargos realmente importantes en la conducción del país. La desaparición de un hombre lleno de privilegios y prebendas, nos conducirá directo a las entrañas de una de las redes de corrupción más complejas de la nación cubana, la Oficina Central de Importaciones, donde los contratos irregulares son la punta de un iceberg de un sistema inoperante que se vale de la escasez para controlar la compra de productos de primera necesidad. En la obra *Vientos de cuaresma* se indaga sobre la muerte en primavera de una maestra de pre universitario. La investigación desarrollada por Mario Conde arroja importantes datos sobre el tráfico de drogas y la prostitución (jineterismo) en la juventud cubana. Desde las vivencias de Conde en el preuniversitario de La Víbora, el autor muestra las diferencias entre las generaciones de jóvenes de 1972 y 1989 para iniciar así una indagación crítica sobre el ideario guevarista del *hombre nuevo*. En *Máscaras* sucede el asesinato de un joven homosexual, hijo de un prominente político, acontecimiento que toma lugar durante el verano y sirve como telón de fondo para destacar la historia de los intelectuales que como Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Antón Arrufan o Antonio Arenas sufrieron la censura ideológica bajo aquello que en la década de los 60 se conoció como la *parametrización*, que como comentamos en el capítulo anterior, no fue más que un conjunto de acciones políticas fundamentadas en la homofobia. Contrasta con la historia del eminente político que mintió sobre su participación en la lucha armada que derrocó al dictador Batista. En la novela *Paisaje de Otoño*, en la estación que da título a la obra, ocurre el asesinato de un exfuncionario de la Dirección Nacional de Planificación y Economía. Se muestran los actos de corrupción que desde los inicios de la revolución se llevaron a cabo,

sobre todo en lo concerniente a la asignación irregular de los bienes y objetos de alto valor expropiados a las personas que abandonaron la isla producto de la revolución, enfrentando el tema del exilio y el retorno de quien en un momento fue perseguido y que por la coyuntura económica regresa al país con nacionalidad estadounidense. En todas estas novelas las indagaciones policiales son una aparente excusa para confrontar los grandes traumas sociales que son silenciados por el Estado. Estas obras son en el fondo un cuestionamiento a los hitos en los que se fundamentó el Estado revolucionario en Cuba. En palabras de Padura:

Mis libros [...] exploran lo que ocurre dentro de las cabezas de las gentes que viven en esa sociedad, y por eso Jorge Fornet los considera —narrativa del desencanto, no de la violencia o de los lados más sucios de la realidad. En cualquier caso, al trabajar con criminales como personajes, tocas el fondo de una sociedad, aunque en más de un caso mis criminales no son marginales — todo lo contrario- y más que un bajo mundo, pretendo mostrar la bajeza de un mundo: la doble moral, el engaño, el oportunismo, el enmascaramiento, la corrupción, la envidia, la frustración de las gentes y los efectos que esas actitudes tienen en la realidad (García Méndez 5).

La Neblina del Ayer es definitivamente la novela que nos remite a la madurez de Padura como novelista, ya que con ella cierra, o intenta hacerlo, el ciclo de novelas policiales protagonizadas por el Teniente Investigador Mario Conde, quien a diferencia de los investigadores prototípicos de la novela negra policial, ha envejecido, abandonado su cargo de teniente y ha intentado desaparecer del mundo de las investigaciones policiales. El proyecto narrativo que desarrolla las desventuras del teniente Mario Conde continúa con su trabajo más reciente *Herejes* (2013). Es en este grupo de novelas donde Padura presenta y desarrolla la vida del investigador que le acompañará a lo largo de todas sus obras: el teniente investigador Mario Conde. Un policía escéptico, decepcionado del sistema judicial

que mediante sus investigaciones, muestra una visión de los recovecos de la vida cotidiana y la historia de la Cuba que le tocó vivir. A través de Mario Conde, Padura nos muestra un personaje para quien la historia, su historia personal le conforma y le permite vincularse con sus investigaciones. Mario Conde atravesado por la nostalgia, el desencanto y la desilusión, enfrenta sin tapujos la sociedad cubana que no fue, el futuro que nunca llegó y el dolor causado por el esfuerzo perdido. Muestra una visión del país que no se muestra en el discurso institucional; nos habla desde quien padece las políticas estatales, desde el hombre común que reflexiona sobre los supuestos grandes eventos de la historia que transformarían el futuro del mundo

CAPÍTULO III. APROXIMACIÓN A UNA ONTOLOGÍA DE LA FICCIÓN

Una teoría de la novela debería ser ella misma una novela

Friedrich Schlegel²²

La frase anterior nos remite a una experiencia de reflexión circular, quizá como ocurre cuando nos preocupamos por comprender el vínculo entre el ser humano y el mundo representado en la literatura, porque de algún modo penetramos en la relación entre la fragmentariedad poliédrica de la realidad y los mundos ficcionales con tal profundidad que, definitivamente, se reflexiona literariamente al no poder demarcar fronteras. El título de este apartado, un oxímoron quizá, busca construir caminos para abordar la pregunta primera que interroga primordial y esencialmente por el ser de la ficción. La posibilidad de comprender el mundo se fundamenta en la necesidad de habitarlo desde el sentido que se construye en un diálogo con el entorno.²³ Es comprender los fundamentos del mundo representado para derivar conocimiento. En este sentido proponemos una lectura de la comprensión hermenéutica como una aproximación a la realidad humana donde la narrativa, y por ende la ficción, juegan un papel crucial. Esta búsqueda no está enmarcada

²² “La frase pertenece a Friedrich Schlegel o para ser más precisos, a un personaje llamado Antonio, autor ficticio de la carta sobre la novela que aparece en el *Gespräch über die Poesie*” (Cuesta Abad, 2010, p.171).

²³ “Así pues, esta orientación tiene como fundamento la idea de que la vida comporta en cuanto tal un saber. Incluso la familiaridad íntima que caracteriza lo vivido entraña un tipo de retorno de la vida sobre sí misma. <El saber está, sin reflexión, ligado a la vida> dice Dilthey, está la base de la experiencia vivida que tenemos del significado” (Gadamer, 2003, p. 60).

en la poética, ni en la teoría o ciencia literaria, es una reflexión sobre filosofía de la Literatura, en tanto el centro de esta búsqueda son los fundamentos de los vínculos entre la realidad y la ficción.

Estas reflexiones no están planteadas en términos dicotómicos mutuamente excluyentes o su contrario. Nos preocupamos por comprender cómo la ficción participa y sostiene la comprensión de la realidad, buscamos indagar en el espacio de intersección entre la realidad y la ficción, no para estudiar cada noción por separado, sino por el contrario para profundizar en el espacio donde la ficción está rodeada por las fronteras de la realidad y viceversa. Los conceptos –reflexionaba Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*- tienen contornos borrosos. Con esto destacó la particular importancia de profundizar en esos espacios limítrofes que se pueden crear entre los conceptos al intentar comprender el mundo. El juego donde la ficción y la realidad se entrelazan se sostiene a partir de la vivencia de los mundos proyectados en los textos, es decir el mundo comprendido por el lector se presenta como fundamento para la comprensión del texto literario. No pretendemos sugerir la posibilidad de existencia de más de un mundo o la necesidad de crear una multiplicidad de totalidades omnicomprendivas para referirnos a lo real o a la ficción. Buscamos abordar lo literario como una diversidad de lo real en términos de una relación con lo ficcional. La ontología de la ficción está, entonces, construida en relación con el mundo de los hechos. Por ello, cuando nos referimos al término mundo, lo hacemos sobre la posibilidad de acceder a una cuasi totalidad donde se relacionan en un problema compresivo realidad y ficción. Buscamos comprender cómo la realidad participa y sostiene la ficción, cómo la ficción le da sentido a lo real. Se trata, entonces, de abordar el relato en términos de una búsqueda expresiva que trabaja a partir de los restos de lo real

para reconstruirlos en la ficción, sin que esto implique la pretensión de crear una nueva realidad como principio de totalidad estructurante. A este respecto es necesario definir el concepto de «mundo» a la luz de los planteamientos gadamerianos. Para ello debemos establecer la diferencia existente entre «mundo» y «entorno». En palabras de Gadamer:

El concepto del mundo se nos muestra en posición al de entorno tal como conviene a todos los seres vivos del mundo. Por supuesto que el concepto de entorno sólo se usó en principio para el entorno humano. El entorno es el «medio» en el que uno vive, y la influencia del entorno sobre el carácter y el modo de vida de uno es lo que hace su significación. El hombre no es independiente del aspecto particular que le muestra el mundo. De este modo el concepto del entorno es en origen un concepto social que expresa la dependencia del individuo respecto al mundo social. Sin embargo, en un sentido más amplio, este concepto del entorno puede aplicarse a todos los seres vivos, el hombre tiene «mundo», en cuanto que aquellos no tienen relación con el mundo en el mismo sentido sino que están directamente confiados a su entorno. La expansión del concepto del entorno a todos los seres vivos representa, pues una modificación al verdadero sentido. Precisamente lo que caracteriza a la relación del hombre con el mundo por oposición a la de todos los demás seres vivos es su libertad frente al entorno. Esta libertad constituye la constitución lingüística del mundo. Lo uno forma parte de lo otro y a la inversa. Elevarse por encima de las coerciones de lo que le sale a uno al encuentro significa tener lenguaje y tener mundo (Gadamer, 2001a, p. 532).

Como hemos visto en este extracto, el entorno se hace mundo a partir de su articulación en el lenguaje. Al ser comprendido y expresado, el entorno se hace mundo. En este sentido podemos decir que en la novela coexisten lo real y lo ficcional en tanto son mundo. Como realidad comprendida, se hace mundo desde un sujeto que lo comprende. Lo que experimentamos, lo que nos conforma históricamente, conforma los ladrillos con los que construimos puentes para vincularnos con el entorno; la estructura de este vínculo da como resultado el encuentro con el mundo. Lo real en tanto entorno tiene sentido cuando se hace un mundo habitable. Este acaecer fenoménico e histórico funciona articulado con la

necesidad del orden que nuestra subjetividad amerita para estructurar su lugar en el mundo.

La ficción literaria se inicia en lo real: en el entorno. Se construye a partir de establecer vínculos comprensivos con las cosas del mundo, en un diálogo abierto donde le damos sentido a nuestro contexto cuando lo comprendemos desde nuestra subjetividad, que construye posibles relatos. Ficcionalizar no es construir mentiras, es penetrar en los espacios oscuros de la realidad para llenarlos de sentido. "La ficcionalidad literaria es una matriz generadora de significado" (Garrido Domiguez, 1997, p.53) que permite comprender los espacios de la realidad a los que no tenemos acceso al intentar construir una visión general del mundo.

La ficción literaria se inicia en la frontera donde lo real es opaco, confuso y limítrofe. Construir la representa, necesariamente, un espacio lúdico que produce la extensión de nuestras propias posibilidades; es comprender más allá de la información que nos aporta el entorno. Las palabras de Milan Kundera nos podrían ayudar a ejemplificar este planteamiento.

Los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron. Por eso los quiero por igual a todos y todos me producen el mismo pánico. Cada uno de ellos ha atravesado una frontera por cuyas proximidades no hice más que pasar. Es precisamente esa frontera (la frontera tras la cual termina mi yo) la que me atrae (1991, p. 226-7).

Kundera hace referencia a la necesidad de superar lo que hay, sobrepasar la realidad que rodea al novelista para acceder a otras formas posibles de comprender al mundo. En nuestro entorno existen un sinnúmero de situaciones que no podremos conocer, que

suponemos, pero a las que no accedemos. Son estas situaciones las que despiertan el interés del escritor para iniciar la construcción de la ficción desde los restos de lo real. En palabras de Saer: “La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso” (Saer, 2014, p. 12). Es en la posibilidad de trasgredir los límites de la realidad y la falsedad donde se construye la dimensión narrativa, donde la realidad y la ficción coexisten en el relato, como una efímera posibilidad de existencia.

Si bien es cierto que la ficcionalidad trasgrede los límites de lo real, también lo es que se necesitan para coexistir en el relato. La ficción subsana las deficiencias narrativas de lo real, que existe sin orden ni concierto; solo es. La ficción le da a la realidad la forma necesaria para que se construya en un cosmos dentro del discurso narrativo. Para hacer más explícito este punto podemos echar mano de un ejemplo traído del contexto de la arqueología. Cuando un arqueólogo encuentra en un cuadrante de una excavación algunos fragmentos cerámicos dispersos, trata de clasificarlos de acuerdo a su forma, tamaño, similitud o a los materiales que lo conforman. Luego intentará unir los fragmentos en piezas y estos a su vez los relacionará entre sí para construir una vasija, por ejemplo. Sin embargo no es frecuente poder hallar la pieza entera, ya que los materiales están sometidos a la fuerza de la historia y es común que muchas de sus partes se hayan perdido. Estas ausencias son la muestra del paso del tiempo y las inclemencias del entorno. El investigador podría intentar inferir la estructura del objeto en términos de lo que fue el comportamiento de la población que estudia y los elementos culturales que ha establecido, ya que son diferentes, en términos de su forma, las vasijas que se encuentran en lo que fue una cocina o si los fragmentos fueron hallados en una tumba. Con estas hipótesis de trabajo intentará reconstruir la vasija uniendo las piezas a partir de la forma que supone gracias a las

hipótesis realizadas. Para completar la estructura, algunos especialistas adicionan los fragmentos faltantes con empastes de yeso u otro material, a fin de poder construir la totalidad de la pieza y hacer una imagen de lo que la pieza fue o se supone que fue, según la fundamentación teórica. Estas adiciones realizadas por el investigador que permiten la construcción de una pieza total funcionan, en mi ejemplo, como lo hace la ficción en la urdimbre narrativa, que está entramada con la realidad y permite construir una visión global, un discurso completo sobre el mundo. Avanzando sobre este ejemplo podríamos preguntarnos sobre la realidad del objeto construido, ¿es real porque está sustentado por una trama de teorías que lo sostienen? ¿O lo es porque su forma está vinculada con la imagen que el investigador se construyó de la pieza, o quizá porque concuerda con otras piezas encontradas? ¿Al ver la pieza contemplamos un objeto ficticio? El objeto resultante obedece a un conjunto de teorías o normas interpretativas que fundamentan su existencia. Además su estructura está cimentada en una tradición investigativa. Por ello termina siendo un artefacto real que necesita elementos ficcionales para su conformación total. Con este ejemplo inicio el argumento en favor de mi propuesta: las formas narrativas de ficción establecen vínculos con la realidad desde su espectro histórico con los eventos y las situaciones narradas. La experiencia comprensiva del mundo constituye el vínculo primigenio con la ficción; narramos nuestra vida desde nuestra subjetividad. Entonces podríamos afirmar que la obra de ficción se construye en la posibilidad de representar a través de individuos ficticios realidades.

Otro caso interesante que podría ilustrar también nuestro interés de investigación, lo podemos tomar de lo que en arquitectura se conoce como falso histórico, que no es otra cosa que la restauración de monumentos de especial valor arquitectónico suplantando el

trabajo original, o bien con nuevos materiales o intentando reconstruir en su totalidad una estructura que ha sido parcial o totalmente destruida. En este sentido muchos de los monumentos considerados íconos históricos, en realidad podrían ser restauraciones intervenidas y no testimonios veraces del acontecer histórico. La discusión, entonces, estaría centrada en si al ver una obra arquitectónica restaurada podemos hacer una distinción honesta entre la parte original y las nuevas adiciones. ¿Hasta qué punto la obra puede conservar elementos que sean testimonio de la historia sin ser intervenidos o si los elementos que permanecen se comprenden gracias a la inclusión de elementos nuevos gracias a la restauración? Restaurar un hito arquitectónico es, quizá, restituir una estructura que representa un hecho histórico de incuantificable valor pero del cual se ha perdido una parte importante de su estructura por el efecto del tiempo. En este proceso de restitución reconstruyen o reinterpretan los elementos que conforman la estructura para formularlos en términos de una lectura actual, tanto de los materiales a utilizar como del evento histórico. Aun vestigios históricos tan concretos como lo pueden ser los monumentos o las construcciones antiguas, deben ser interpretados, leídos, para que adquieran presencia en el relato actual. Entre los ejemplos relevantes que dan cuenta de este tipo de intervención arquitectónica, podemos destacar: la Catedral de Notre Dame, Francia; el Palacio Real de Berlín, Alemania; el pueblo medieval de Carcassonne, Francia o Globe Theatre, Inglaterra. En todas estas estructuras se ha modificado o reconstruido la propuesta original. El resultado de esta intervención es una suerte de ficción histórica donde se reinterpretan datos arquitectónicos a la luz de las necesidades comprensivas de la actualidad. Son, pues, intentos por construir significados que permitan comprender y ordenar el pasado a la luz del presente.

Desde esta perspectiva podemos destacar, además, la relación problemática que existe entre historia y ficción, entre fuente documental y verdad histórica. La presencia de la historia en la literatura siempre ha tenido visos muy controversiales, esto por el juego, quizá paradójico, que entraña el problema de la verdad en las ciencias humanas. En este sentido el arte (el arte poético como es este caso) brinda acceso a la verdad, planteamiento este totalmente vedado por la modernidad y en especial por el estructuralismo, ya que se estableció como parámetro único la validación científica a través del método hipotético deductivo, parámetro en el que no tenían cabida otras formas de conocimiento. En este sentido es importante subrayar, la cita que realizara Carlos B. Gutiérrez del fragmento póstumo, en el que Nietzsche ataca el cientificismo: “Contra el positivismo que se detiene ante el fenómeno sólo hay hechos, yo diría: no, justamente no hay hechos, sólo interpretaciones” (2008, p.54). Esta tesis rompe con la idea que sobreestima la importancia de los datos brutos por la importancia de la comprensión en el ámbito de las ciencias humanas. La intención comprensiva del hombre está presente no en la obtención de los datos sino por el contrario en la posibilidad de interpretarlos. En el caso que nos ocupa, el valor de la interpretación es central, ya que la historia se ha presentado como un discurso que se funda en los datos, sin embargo, el valor de la interpretación es central para poder vincularlos y darles sentido dentro de un contexto y en el caso de la novela histórica el valor de la interpretación es central.

Una visión totalizante de la historia es simplemente imposible, por ello tampoco podemos definirla como objetivamente real, porque no es posible alcanzar un relato capaz de reconstruir totalizante e indivisiblemente los hechos pasados ni es posible construirla en una forma discursiva aséptica, neutra porque además es imposible excluir los intereses y

subjetividades de quienes construyen la narración de los hechos. Hayden White al analizar la ontología de la historia propone la imposibilidad de distinción entre el relato histórico y el relato de ficción.

Frente a la dicotomía existente entre el discurso oficial que el Estado cubano ha instituido para enaltecer el esfuerzo del pueblo, al sobrevivir a los ataques de uno de los imperios más poderosos de la historia, orientando discursivamente los padecimientos individuales como la necesaria experiencia para la construcción de la heroicidad del pueblo y la cohesión social en armonía, están las miles de experiencias individuales que constantemente cuestionan este discurso, relatando en diversas historias un sinnúmero de perspectivas que construyen las diversas realidades. En este sentido surge la ficción narrativa como una forma de construir la posibilidad de una realidad que muestra los vacíos del discurso oficial. Cuando nos referimos a la necesidad de explorar otras relaciones de sentido que confronten la realidad con la ficción narrativa surge una práctica de reinterpretación de las experiencias que dan forma a la historia.

En este sentido, Leonardo Padura Fuentes en *La neblina del ayer* confronta los idealismos que la revolución del 58 intentó instaurar, al construir una moral socialista, plagada de compromisos cuasi religiosos con lo social, donde los deseos individuales eran superados por grandes obligaciones en lo comunitario. La nueva profesión de Mario Conde, vendedor de libros viejos, sirve para mostrar cómo todo el entramado social está sustentado por la necesidad de solucionar las necesidades individuales por encima de lo colectivo. Reflexiona sobre cómo la economía cubana vive lo peor del libre mercado, un

mercado dominado por la especulación desenfrenada debido a la falta de controles estatales.

Vamos a ver -dijo-. Hoy escogimos doscientos dieciocho libros... Unos pueden venderse muy bien, otros con mucho trabajo para sacarles un buen precio. Algunos se pueden vender en doce, quince dólares, aunque no es fácil, y otros si acaso en dos o tres... Calculando un treinta por ciento, acá mi colega y yo decidimos hacerles un precio global: tres dólares por libro.

Amalia y Dionisio se miraron. ¿Esperaban más? ¿Se habían engolosinado? Yoyi el Palomo advirtió el recelo de los hermanos y, armado con una calculadora, avanzó hacia el grupo.

-Vamos a ver... Doscientos dieciocho libros, a tres fulas cada uno... son seiscientos cincuenta y cuatro dólares... O sea, seis cinco, para redondear. A veintiséis pesos el dólar... -y realizó la pausa teatral con la cual, bien lo sabía, derrumbaría cualquier recelo, y para enfatizarlo, simuló que él mismo se asombraba- ¡Coñó! Diecisiete mil pesos! Les advierto, ningún comprador les va a dar esta cantidad, porque vender libros se ha puesto difícil últimamente... y les digo más: con lo que hay allá dentro pueden acabarse todos los problemas de su vida...

Conde sabía que las piernas, los estómagos y los cerebros desnutridos de Amalia y Dionisio Ferrero debían de estremecerse con aquellas cifras, como se estremecieron los suyos al imaginarse, esa misma tarde, feliz propietario de unos diez, doce mil pesos, que bien distribuidos le podían garantizar medio año de vida y sólo habían revisado una séptima u octava parte de la biblioteca, y su premonición todavía seguía intacta, advirtiéndole que algo extraordinario, aún inasible, sucedería en aquella habitación. ¿De verdad terminaría esa historia haciéndose rico, gracias al hallazgo de un incunable a cuyo magnetismo -en términos monetarios- ni siquiera su ética se podría resistir?

-¿Cómo prefieren el dinero, en pesos o en dólares? -trató de rematar el Palomo y, como siempre, los hermanos se consultaron visualmente y el Conde descubrió en aquellas miradas un gusano hasta ese instante oculto: el de la ambición” (Padura Fuentes, 2005, p. 69-70).

El entramado de relaciones, donde la ficción y la realidad mutuamente se sustentan en el discurso narrativo, no busca apoyar una tesis realista en la que la ficción puede ser comprendida como una representación sin objeto o como un discurso sin referente, como la

fantasía quizá; tampoco se trata de reflexionar sobre la existencia de un ente ficcional.

Nos preocupamos por comprender cómo la presencia de lo real emerge en los límites de la literatura, donde se expanden las distinciones entre narración y vida, personajes y sujetos, narradores y lectores, hasta resultar irrelevantes o simplemente imposibles de separar en la idea de la literatura en tanto soporte evocativo de las experiencias de existencia de la relación vida y mundo. Como claramente queda plasmado en el siguiente extracto:

Lo que postulamos es que hay un orden de la experiencia (y de la realidad) que no es menos original que el orden de la lengua (con el cual está en relación de interdependencia); que este orden esté disponible para el sujeto (es su saber del mundo); y que los elementos de este orden no son formas (configuraciones de rasgos distintivos determinados por un sistema abstractivo) sino materias (plenitudes conceptualmente inagotables) (Martínez Bonati, 2001, p. 160).

Comprender el mundo es posible, entonces, gracias a la emergencia de un puente, desde la narración de las experiencias, con nuestro entorno. Es en la imposibilidad de comprender la realidad en su totalidad, ya que somos seres finitos e históricamente limitados, donde radica la fundamentación de la ficción. La narración otorga un nuevo sentido y un orden a la confusión que produce el torbellino de acontecimientos en los que vivimos. Saer define la ficción como una “*antropología especulativa*” (Saer, 2014, p.16). En una entrevista realizada en el 2002 para el portal Letras Libres explica: “Es antropología porque toda literatura de ficción propone una visión del hombre. Y especulativa porque no es una antropología afirmativa. Es una especulación acerca de las posibles maneras de ser del hombre, del mundo, de la sociedad. Pero también especulativa por la noción de espejo que está implícita” (Valle, 2002). Cuando hablamos de la ficción no planteamos una reivindicación de lo falso, lo imaginario, nos referimos, entonces, a la necesidad humana de

construir un mundo de sentido desde una investigación sobre la realidad. Este énfasis nos lleva al concepto de ficción como la forma narrativa de la realidad. Ante la amplitud estructural de la realidad, su heterogeneidad y la imposibilidad de orden, la ficción ofrece la posibilidad de ordenar en un discurso la diversidad de sentido que implica lo real. En la ficción todo tiene sentido, orden y estructura, nada acontece sin implicaciones narrativas porque de lo contrario sobra y desequilibra el hilo narrativo. La ficción está, pues, al servicio de la realidad, en tanto es subsidiaria del juego que sostiene el ordenamiento del sentido en el mundo narrativo. En este sentido Leonardo Padura Fuentes en una entrevista para el diario *La Nación* de argentina comenta:

La realidad cubana muchas veces toca el absurdo, diría que es una realidad que en ocasiones se convierte en irreal. Por eso la premisa más importante para intentar una interpretación de la realidad y la vida cubana es vivirla, pues sólo así se puede empezar a entender algo, aunque nunca se entenderá todo. Yo vivo en Cuba y escribo sobre lo que veo, conozco, sé, experimento. Nunca intento hacer suposiciones y por eso me molesta tanto que me pregunten mis predicciones sobre el futuro de Cuba. Hablo de la realidad concreta, tal y como yo la veo, pero sin deformar esa realidad. Por eso creo que puedo escribir sobre Cuba viviendo en Cuba y dar una imagen que si no es la realidad, sí se parece bastante a ella (Pikielny, 2014 p155).

La ficción se plantea desde una relación con las experiencias del mundo, que se alimenta de la realidad empírica e histórica desde una codificación subjetiva. El escritor se enfrenta a una determinada situación donde comprende desde su lugar histórico e ideológico, para crear una forma nueva de realidad. Por ello podemos pensar que la construcción ideológica está tan inserta en nuestra concepción de la realidad, que la verdad no es ya un concepto objetivo que preexiste a nuestra existencia, sino que es un punto de vista impuesto desde una posición de poder.

La presencia de elementos históricos en la ficción literaria sirve como un juego de espejos donde el presente se comprende desde la densidad que implica el paso del tiempo y las transformaciones sociales. Los acontecimientos ocurridos en el pasado, de alguna manera, iluminan las formas de comprender el mundo del escritor, de sus personajes y su contexto frente a una realidad actual. El diálogo que se produce al iluminar el pasado desde el presente y viceversa procura comprender mejor el mundo de significados a los que hace referencia la novela. La historia es un conjunto de relatos contruidos desde intereses políticos ideológicos, porque comprender es también un hecho político.

Es relevante subrayar el papel de la ficción como el modo narrativo de la realidad, en tanto estructura y de sentido al acaecer de los fenómenos en el mundo, que desde una construcción dialógica con la historia, ordena y estructura la heterogeneidad de lo dado. La realidad sostiene, entonces, la posibilidad de la ficción como el vínculo primordial con el sentido. Esta idea podría ser vista como la radicalización de la ficción como única forma de comprender el mundo, sin embargo, es relevante destacar que la preocupación que alimenta estas reflexiones está orientada, más bien, a indagar en el resultado de la intercepción entre la realidad y la ficción, es decir comprender los elementos que se suponen comunes en ambos conjuntos.

Lo que resulta es una perspectiva que llamaremos hermenéutica narrativa que se presenta, entonces, como un enfoque que ofrece una perspectiva capaz de superar la relación dicotómica entre realidad-ficción, ya que cuestiona las formas que permiten determinar cómo es posible interpretar el mundo, sobre todo el mundo histórico, como un espacio de posibilidades de interpretación, donde lo historiográfico se vale de la ficción para

llenar de sentido un conjunto de hechos aislados que ameritan interpretación. La Historia y la ficción se entrelazan como formas de interpretación del mundo, donde el pasado se actualiza en el sentido que construye el intérprete en la fusión de horizontes históricos y culturales.

Los aspectos anteriormente señalados, permiten inaugurar una dimensión importante en la constitución de lo que hasta ahora hemos conocido como lo real, ya que se incluye la ficción como un elemento constitutivo de la realidad. En este sentido no cabe más que preguntarnos ¿cómo la ficción literaria ofrece elementos de interpretación de lo real? Este argumento lo desarrollaremos, a continuación, en el ejercicio interpretativo de *La neblina del ayer* de Leonardo Padura Fuentes, obra que ha creado una importante polémica en torno a la comprensión de la realidad cubana a partir de la revolución socialista de 1954 y las grandes crisis económicas que ha atravesado el país. En esta obra podemos observar cómo la ficción puede producir una visión de la historia, que confronta radicalmente la realidad construida por el discurso oficial, negando la pérdida del reconocimiento de la memoria cultural. Esto da pie a nuestra propuesta en términos del enfoque interpretativo, la cual hemos llamado hermenéutica narrativa, que parte en los postulados gadamerianos en torno al concepto de comprensión hermenéutica y que se aplican a la narración literaria.

Formas de la Realidad en la Ficción

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, Y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la excusa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Jorge Luis Borges

Otras inquisiciones

En la narrativa policial existe un constante y continuo entrelazamiento entre la realidad y la ficción. No es posible establecer límites o fronteras entre el hecho y el lenguaje que lo relata, ya que el discurso narrativo policial está comprometido con mostrar ese espacio de lo real que normalmente se oculta por el discurso de lo políticamente correcto. La novela negra policial latinoamericana indaga en el misterio de la sociedad, despojada de convenciones sociales, develando el mundo que existe en las fronteras de la ley y más allá. No espera ser un relato exacto de los acontecimientos, ni mucho menos un reflejo casi natural de la vida. El relato policial de hoy se confunde constantemente con la crónica, la no ficción, la novela documental, pero sin perder su compromiso con los horizontes de la

ficción. El enigma se desplaza de su posición central y en su lugar destaca el contexto, las zonas marginadas de la sociedad, donde las vivencias de lo cotidiano son una suerte de relatos etnográficos que irreverentes plasman una percepción de la realidad, muy distante del discurso oficial, donde los personajes y las situaciones que describen están comprometidas con una visión no edulcorada de lo real. En la novela policial contemporánea se renuncia a los grandes héroes de la investigación como el eje cohesionador de una trama centrada en la resolución del enigma, pero continúa en un lugar importante el compromiso con lograr develar la verdad, sea cual fuere. La novela negra policial en Latinoamérica es un género que busca establecer mecanismos de denuncia y reflexión de las convulsionadas realidades sociales, incorpora en los paisajes urbanos una firme intención de crítica a la política, como telón de fondo para presentar reflexiones sobre la vida de las personas en las zonas marginales de las urbes latinoamericanas.

La ficción permite una nueva reconstrucción de la memoria y con ella de la historia, gracias a que puede aproximarse, desde una nueva perspectiva, a los relatos que la historia oficial presenta narrados de forma cerrada, sin posibilidad de cuestionamiento, pero que siguen representando importantes interrogantes de nuestro pasado político y social. Frente al relato del poder, la ficción subvierte las formas del discurso instituido, exhibiendo sus fisuras. El género policial subraya, en la figura del relato ficcional, un argumento sobre el crimen y sus consecuencias, que muestra el carácter ficcional de lo real al presentar un modelo que articula la relación entre la realidad y la ficción como copartícipes del relato. Solo desde el conocimiento de la realidad y la necesidad de narrarla, es que se puede actualizar la ficción en el relato.

Raymond Chandler en su libro *Peces de colores* (1981), destaca que una novela policial “debe ser realista en lo que concierne a los personajes, ambientación y atmósfera. Debe basarse en gente real. Existe, indudablemente, un elemento de ficción en la historia policial. Al condensar tiempo y espacio, se viola lo probable. De allí que cuanto más exagerada sea la premisa básica, más realista y exacto debe ser lo que proceda y mane de allí” (Link, 2002. p. 31). Padura lo expresa de la siguiente forma:

Todo lo que ocurre en este libro no es verdad. Aquí hay partes de ficción. Pero es una ficción que parte de una investigación meticulosa de la verdad y de la historia. Por tanto, los hechos que no ocurrieron en la realidad pudieron haber ocurrido en la realidad o debieron haber ocurrido en la realidad, según mis investigaciones (Weiser, 2005, p. 6).

Un caso relevante de mencionar, para ejemplificar esta búsqueda por una narrativa apegada a lo real, es el escritor francés Thierry Jonquet (1954-2009) quien fue considerado uno de los principales exponentes de la novela negra contemporánea en su país. Jonquet utilizaba casos policiales reales, reseñados en la prensa, que convertía en ficciones y a través de las cuales desarrollaba una mordaz sátira política y social. En su auto biografía relata que en una oportunidad lo citó un tribunal francés por haber tenido acceso a un sumario sin el permiso necesario, ya que había publicado dos relatos de ficción, “Les orpailleurs” y “Moloch”, a partir de casos reseñados por la prensa, en cuya trama se evidenciaban datos presentes en la investigación. Se vio en la obligación de demostrar que no contó con acceso a información privilegiada sobre los casos presentes en sus obras. Este autor reconoce “que

carecía de imaginación, que no se inventaba nada, que lo que relataba en sus novelas negras lo había vivido directamente o lo había sacado de los periódicos”.²⁴

Este entramado de relaciones entre ficción y realidad Padura lo presenta en la nota del autor en su novela corta *Adiós, Hemingway*:

Ha surgido esta novela que, en todos los sentidos, debe leerse como tal: porque es sólo una novela y muchos de los sucesos en ella narrados, aun cuando hayan sido extraídos de la más comprobable realidad y de la más estricta cronología, están tamizados por la ficción y entremezclados con ella al punto de que, ahora mismo soy incapaz de saber dónde termina un país y dónde comienza el otro. No obstante, aunque algunos personajes conservan sus verdaderos nombres, otros han sido rebautizados para evitar posibles susceptibilidades, y las figuras de la realidad se mezclan con las de la ficción en un territorio donde sólo rigen las leyes y el tiempo de la novela (Padura Fuentes, 2001, p.12).

Con este juego Padura Fuentes, muestra su interés por presentar en sus novelas, sin telones, todo lo que significa y ha significado la vida en Cuba, sus cambios y transformaciones. En un contexto de visiones encontradas, donde por un lado, el Estado construye un discurso y una forma de ver la realidad, por el otro sus opositores enfatizan los errores y las fallas para mostrar sus limitaciones. Esta polarización complejiza las posibilidades de comprensión de la realidad cubana y su expresión en la literatura, para evitar caer en el foso maniqueísta del compromiso partidista por algún bando. En la novela *La neblina del ayer*, y en general en toda la obra literaria de Padura, se privilegia la literatura sobre lo partidista, al construir una lectura política que permita una visión amplia de la sociedad y la época a la que se refiere la obra.

²⁴<https://balacera.wordpress.com/selecciones-de-38/thierry-jonquet-autobiografia-y-sucesos/>

De este sustrato histórico, político y social surge la necesidad de entender, cómo la novela *La neblina del ayer*, consolida un camino compresivo que reflexiona sobre las estructuras sociales de Cuba a fin de establecer cómo se entrelazan las relaciones entre ficción y realidad en la obra. En este sentido consideramos esencial reconocer la relevancia existencial de los contextos narrativos como prácticas de comprensión del ser y estar en el mundo. La obra muestra la multidimensionalidad que implica penetrar en el discurso histórico y confrontarlo con el testimonio. Las experiencias vividas llenan de un sentido nuevo los acontecimientos que la historia ha narrado desde una perspectiva objetiva. Destacar los acontecimientos narrados como el resultado de una realidad vivida que se transfigura en la ficción, pone en el tapete la posibilidad de comprender la novela negra policial latinoamericana como un testimonio de una angustiosa realidad. En la apertura al horizonte comprensivo que implica la ficción narrativa hilvanaremos, en primer lugar, una lectura general de la obra donde destacaremos cómo los hechos se vinculan con eventos históricos a fin de presentar una aproximación a la realidad que es narrada desde la ficción.

Realidad-Ficción: Superposición de Campos Narrativos en *La Neblina del Ayer*

La neblina del ayer es una historia que devela una parte del mundo de lo ilegal que se vive La Habana, desde el discurso contestatario y de resistencia política ante el monolítico interés por construir apologías al nacionalismo. Esta obra presenta un análisis al espacio liminal creado en la historia en la transición entre un nuevo proyecto de sociedad y su decadencia. La revolución de 1958 fue, sin lugar a dudas, un cambio radical en la estructura de la sociedad cubana, que significó una negación a la tradición por ser la causa que llevó al desmoronamiento moral de la nación. Revolución que al institucionalizarse jugó un

importante papel en la construcción de una nueva integridad social, a partir de la imposición de una diferente estructura de usos y costumbres que sustentaran al nuevo proyecto político ideológico, como la construcción de un nuevo individuo social y de una nueva narrativa patriótica, por ejemplo, pero en el intento de romper con el pasado, denigrando y proscribiendo sus usos y costumbres como pilar fundamental de una nueva y real narrativa social, forzó un conjunto de interpretaciones del pasado a la luz de las necesidades ideológicas del presente, oscureciendo muchos aspectos importantes en la narrativa institucional que fundó la nueva historia de la isla.

La neblina del ayer es una novela en la que Leonardo Padura Fuentes concreta su propuesta narrativa desde una ruptura con el canon ideológico-político impuesto en la novela policial cubana. A partir de la crítica a la esfera pública desde una visión que nace en la cotidianidad de la vida privada, así sus personajes son una actualización histórica continua del devenir político del país. Desde un frecuente diálogo con el pasado, es como Padura Fuentes configura los problemas actuales de la isla, para invitarnos en un continuo círculo, a ver la actualidad del país. La novela juega con la temporalidad pasado-presente, y enhebra la historia desde el recurso de la musicalidad de la isla. La obra presenta importantes elementos de la música del Caribe; el bolero está presente en la estructura y la temática de la narración. Su división capitular nos remite a los, ya antiguos, discos de vinil de dos caras cuyos títulos son: “A: Vete de Mí”, “B: Me recordarás”. El título de la novela es un verso del tango escrito por los hermanos *Virgilio* (1924-1997) y *Homero Expósito* (1918-1987) “Vete de mí” que luego fue interpretado, como bolero, por grandes cantantes cubanos como los son Jacinto Villa Fernández (1911-1971), mejor conocido como Bola de Nieve o la cantante Olga Guillot. (1922-2010) Ambas canciones corresponden, en la novela, al contenido del

acetato que grabó Violeta del Río.²⁵ El ambiente musical habanero y las transformaciones vividas desde la llegada de la revolución son el motivo que le permite crear un diálogo temporal constante, donde 1940 y 1989 están tejidos en el discurso narrativo para presentar detalles de la historia cubana en ese período. Esta directa alusión a la nocturnidad habanera nos confronta con uno de los momentos más complejos en los radicales cambios vividos por la sociedad cubana en los inicios de la revolución: la transformación de la sociedad en función de un nuevo conjunto de valores morales.

El bolero es la excusa perfecta para presentar a la sociedad cubana previa a la revolución. La nostalgia y el desamor que caracterizan las letras de este género musical impregnan, de una manera muy sutil, el acto de reencontrarse con un pasado que se transformó radicalmente, cuando además se sembraron un conjunto de promesas y esperanzas que, como el amante solitario, se recuerdan y evalúan al transcurrir de los años sin poder evitar la tristeza. En la novela se muestran entonces los principales cabarets de la época, los músicos, compositores y periodistas, que ofrecen un retrato plagado de nostalgias de un mundo que ha desaparecido. Un mundo que estuvo apoderado por las mafias estadounidenses que contralaban el tráfico de alcohol, la prostitución y las apuestas. Esta fue la razón que fundamentó el ataque que la moral revolucionaria enfiló contra ese estilo de vida, que encarnaba la decadencia física y moral propia del entreguismo capitalista y la principal vía para la colonización *yanqui*. El bolero se transforma entonces en el representante de ese espacio proscrito y perseguido por una nueva moral. En este sentido

²⁵ En la colección de cuentos escritos entre 1987 y 2009 publicado bajo el título *Aquello que estaba deseando ocurrir*, Leonardo Padura Fuentes incluye un relato titulado “Nueve noches con Violeta del Río” en el que inicia el trabajo desarrollado en la novela *La Neblina del ayer*.

cabe recordar la censura que vivió el documental P.M. del año 1961 creado por Alberto “Saba” Cabrera Infante (1933-2002) que con una pequeña grabadora de 16 mm mostró, en 14 minutos, la aún viva nocturnidad habanera y al ser presentado en el programa televisivo *Lunes de Revolución* que conducía su hermano el escritor Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) fue duramente atacado y censurado, ya que no atendía a los intereses morales de la revolución. Este corto documental fue atacado y perseguido, fundamentalmente porque fue una contundente prueba de que la vida nocturna en la isla, se mantenía a pesar las prohibiciones estatales.

La nocturnidad urbana habanera, cobra una singular importancia cuando comprendemos que la música es un elemento imprescindible para comprender la vida en la isla. En este sentido Padura en *La neblina del ayer* expone:

¿Se imaginan cuántos artistas tenía que haber para mantener ese ritmo? La Habana era una locura: yo creo que era la ciudad con más vida de todo el mundo. ¡Qué carajo París ni Nueva York! Demasiado frío... ¡Vida nocturna la de aquí! Verdad que había putas, había drogas y había mafia, pero la gente se divertía y la noche empezaba a las seis de la tarde y no se acababa nunca. ¿Te imaginas que en una misma noche podías tomarte una cerveza a las ocho oyendo a las Anacaonas en los Aires Libres del Prado, comer a las nueve con la música y las canciones de Bola de Nieve, luego sentarte en el Saint John a oír a Elena Burke, después irte a un cabaret a bailar con Benny Moré, con la Aragón, con la Casino de Playa, con la Sonora Matancera, descansar un rato vacilando los boleros de Olga Guillot, Vicentico Valdés, Nico Membiela... o irte a oír a los muchachos del feeling, al ronco José Antonio Méndez, a César Portillo y, para cerrar la noche, a las dos de la mañana, escaparte a la playa de Marianao a ver el espectáculo del Chori tocando sus timbales, y tú ahí, como si nada, sentado entre Marlon Brando y Cab Calloway, al lado de Errol Flynn y de Josephine Baker. Y después, si todavía te quedaba aire, bajar a La Gruta, ahí en La Rampa, para amanecer metido en una descarga de jazz de Cachao con Tata Güines, Barreto, Bebo Valdés, el Negro Vivar, Frank Emilio y todos esos locos que son los mejores músicos que ha dado Cuba? Eran miles, la música estaba en la

atmósfera, se podía cortar con un cuchillo, había que apartarla para poder pasar... (p. 87-88).

Este universo subterráneo, proscrito, era un espacio de descontrol que podría generar cierta desestabilidad en el sistema político, ya que era la representación de lo peor de la decadencia capitalista y la doble moral burguesa. Este discurso institucionalizó las razones por las cuales el 2 de enero de 1959:

El pueblo se echó a la calle para destruir los símbolos de dominación del dólar, sobre todo las casas de juego y, en pocas horas, ardieron en la hoguera purificadora los últimos naipes, taburetes de *dealers*, rastrillos de dinero, quedaron destruidos los dominios proconsulares del gansterianismo norteamericano de Luky Luciano, Frank Costello, escasamente presentes en La Habana, no así sus familias mafiosas ramificadas en buena parte de los negocios turísticos de la isla (Vázquez Montalbán, 1998, p.51).

Sobre las cenizas de las desigualdades sociales, la triunfante revolución se erigió sobre su carácter abiertamente popular y nacionalista. Este proyecto político, en sus inicios, contó con un eufórico apoyo popular, pero en la medida en que radicalizaba sus transformaciones sociales y ganaba espacios en las instituciones del Estado, comenzaron a aparecer en el uso cotidiano calificativos despectivos como contrarrevolucionario, traidor o *gusano*, los cuales eran dirigidos a todo aquel que no se plegara de forma absoluta a las políticas oficiales o generara algún tipo de crítica a los proyectos o acciones gubernamentales. Como consecuencia a esta postura radical muchos de los cubanos que no se plegaron a estos cambios se vieron en la necesidad de partir de la isla para no regresar en mucho tiempo.

El bolero entonces es un elemento que nos permite hilvanar la historia de los inicios de la revolución con el año 1989, que es una fecha emblemática en la historia de Cuba,

porque estuvo marcada por un conjunto de acontecimientos que obligó a un importante cambio en la política económica y social de la isla. Ocurrió la caída del muro de Berlín, 9 de noviembre de ese año y el posterior derrumbe del poderío económico de la URSS y con ello la paulatina desatención de los acuerdos de cooperación entre ambos países a través del CAME (Consejo de Ayuda Mutua Económica), disuelto en 1991, que soportaban las presiones económicas impuestas por los Estados Unidos por medio del embargo comercial, económico y financiero impuesto a la isla desde octubre de 1960. La isla antillana entró en el principio de una nueva etapa denominada oficialmente como: “el período especial en tiempo de paz”. Fidel Castro presentó en 1990 esta suerte de eufemismo, como una manera de preparar al pueblo cubano para las nuevas y duras medidas que traerían consigo cortes en el servicio eléctrico, nuevos racionamientos en los productos alimenticios y la redistribución laboral. Estas medidas eran presentadas como el sacrificio que un pueblo revolucionario debe ofrecer en pro del momento histórico que vive la nación y como un compromiso de resistencia ante el enemigo imperialista. Familiarmente conocido como “período especialmente duro”, pues supuso un cambio social hacia formas de economía de sobrevivencia que unida a la dolarización de un naciente mercado negro, a la fuerte escasez de divisas libremente convertibles, generaron no pocas contradicciones ideológicas sino también muchos problemas sociales. Esta crisis influyó directamente en el ámbito individual, debido a que la calidad de vida de la familia cubana disminuyó de forma importante, hasta los niveles más bajos de supervivencia. Padura la describe:

Aquella crisis galopante que pronto haría palidecer a todas las anteriores, las de siempre, las eternas, entre las cuales se habían paseado por décadas el Conde y sus coterráneos, recurrentes periodos de penurias que ahora empezaron a parecer, por inevitable comparación y mala memoria, tiempos de gloria o

simples crisis sin nombre y, por tanto, sin el derecho a la personificación terrible de una mayúscula (Padura Fuentes, 2005, p. 15).

En este sentido, *La Neblina del ayer* se construye a partir de un juego de espejos entre estos eventos históricos que afrontó la nación cubana. Por un lado la lucha revolucionaria que inició un conjunto de radicales transformaciones en la isla en 1959 y por el otro, la crisis económica que transformó, con igual fuerza, la estructura social del país y sus inevitables consecuencias en quienes persisten en vivir en Cuba en 2003. Desde este entramado histórico Padura actualiza en el discurso narrativo los acontecimientos que han marcado a la sociedad cubana. Padura lleva al presente, y confronta, dos imágenes de La Habana que son potentes muestras de las profundas transformaciones que la sociedad cubana ha vivido en el último medio siglo. En una entrevista el autor comenta que:

De los años 80-90 me muevo ahora a los primeros años del siglo XXI y veo una Cuba, una Habana más agotada, más vencida y, en ciertos sectores, más envilecida. Mi protagonista también sufre el paso del tiempo y ahora es quizás más reflexivo y, a la vez, menos capaz de entender qué es lo que ocurre a su alrededor, pues el mundo en el que siempre vivió se ha ido desintegrando por sus mismas falsedades y errores (los del mundo). Entonces ve la realidad con un cierto extrañamiento, que en un momento lo hace sentir casi extranjero en su propia tierra (Uxo, 2006, p.29).

Estas transformaciones, de la ciudad, son sufridas también por los personajes que constituyen la historia. Además, la novela muestra las vicisitudes que padecieron las personas de las más diversas esferas sociales de la isla, mostrando una suerte de tejido de historias de vida, en las que podemos conocer detalles importantes de sus vivencias cotidianas, como testimonios que se apropian de la narración e impregnan con sus existencias el relato. La descripción de la casa de los hermanos Ferrero, por ejemplo, es

un detallado fresco que nos muestra vívidamente, los embates de la crisis económica en la vida cotidiana de una familia de la Habana. Al reflejar la presencia de muchos de los problemas a través de un texto de ficción, muestra un caso particular, una historia de vida quizá, en la que se incluyen: crítica, humor, parodia. Con el fin último de invitarnos a reflexionar sobre la realidad.

... al doblar la esquina, vio la decrepita mansión, cerrada a cal y canto, envuelta en un aire de espeso abandono. En un primer momento tuvo la certeza de que por su apariencia aquel tipo de casa ya debía de haber sido visitada por otros colegas del negocio, pues las edificaciones de su estilo solían ser productivas: pasado de grandeza incluía biblioteca con tomos forrados en piel; presente de penurias incluía hambre y desesperación, y la fórmula tendía a funcionar para el comprador de libros. Por eso, no obstante su mala racha de las últimas semanas y las altísimas posibilidades de que sus competidores ya hubieran pasado por allí, el Conde obedeció el impulso casi irracional que lo conminaba a abrir la reja, atravesar el jardín convertido en huerto de subsistencia poblado de plátanos, raquíticas matas de maíz y voraces bejucos de boniato, subir los cinco escalones que daban acceso al fresco portal y, sin meditarlo apenas, levantar la aldaba de bronce verdecido de la puerta de invencible caoba negra, quizás barnizada por última vez antes del descubrimiento de la penicilina” (Padura Fuentes, 2005, p. 20).

Mario Conde, librero y anticuario, recorre la ciudad en busca de libros viejos para comprar y luego vender para obtener una modesta ganancia con la que pueda saciar sus necesidades alcohólicas y gastronómicas más básicas. Sueña con poder encontrar alguna de las más apetecibles joyas de la literatura cubana, que huérfanas y olvidadas sirvan a sus dueños como remedio temporal a la crónica crisis económica que azota al país y para que, además él logre también satisfacer sus necesidades. Conde, siguiendo una premonición, un dolor intenso en su tetilla izquierda, toca la puerta de la casa de los hermanos Amalia y Dionisio Ferrero, herederos empobrecidos de la antigua burguesía de la isla, donde descubre una biblioteca particular, donde encuentra un paraíso en el que reposan las obras

literarias más importantes de la historia de las letras cubanas, volúmenes que por su valor histórico el Conde se niega a negociar. Por un giro del destino, de dentro de un libro que recoge lo mejor cocina cubana, el Conde encuentra un recorte de un periódico de 1959, en el que se anuncia el retiro de las escenas de la bolerista Violeta del Río y por un impulso irracional decide descubrir quién era esa cantante, de la que hoy, no queda ningún recuerdo. Violeta del Río es una importante cantante en los cabarets que en los años 50 poblaban el mundo nocturno habanero, una mujer de una belleza increíble, dueña de una voz ronca e intimista que cautivó a más de uno de sus espectadores con el magnetismo y la fuerza con la que se presentaba en el escenario para cantar de amor.

El bolero, quizá como la vida, está lleno de historias que se entrecruzan, de amores traicionados, de pérdidas irreparables que nos marcan en lo más profundo. Una bolerista como Violeta del Río, seguramente marcó la vida de muchas personas y el hecho de que haya sido completamente olvidada es simplemente imposible. Este hecho despierta el instinto, aún vivo, del detective que Mario Conde desea marginar de sí. La búsqueda se inicia además por un lejano e informe recuerdo que ronda en la memoria del Conde. Un tormentoso pasado le evoca el nombre de Violeta del Río. Un recuerdo maltrecho se convierte en una brutal revelación, cuando el conde descubre en una vieja caja, que contiene parte de las pertenencias más preciadas de su difunto padre, un maltratado ejemplar del único disco que grabara Violeta del Río.

Como signo fatídico, propio de un buen bolero, Violeta del Río, la cantante que despierta tanto interés en el Teniente Mario Conde, no podrá acompañar a su amado, porque muere envenenada con cianuro, pocas semanas antes de la salida de la isla. Historia

que se enhebra a lo largo de la novela a través de un conjunto de cartas de amor nunca enviadas. La muerte de la mujer, que muchos consideran un suicidio, en realidad fue un homicidio: Amalia Ferrero, que al igual que su hermano Dionisio era hija natural de Alcides Montes de Oca. Al descubrir que a causa de Violeta el padre nunca les daría lo que les pertenece por derecho, decide matar a la cantante para procurarles a su madre, Nemesia Moré, el lugar en la familia Montes de Oca por el que toda su vida ha luchado. El asesinato de Violeta del Río aceleró los planes del Sr. Alcides Montes de Oca de salir de la isla, abandonando a quien en silencio le entregó su vida con la vana esperanza de su regreso. Nemesia sufrió hasta la locura este abandono. La estructura dramática del bolero impacta la historia de la novela, sustentando una reflexión sobre la vida desde el sentir y las emociones, más allá de mostrar los complicados momentos del amor. La obra indaga en la estructura simbólica que sustenta nuestras relaciones en el Caribe. La reflexión no parte de la lógica solamente, sino que está atravesada por lo emocional de la vida. Así lo expresa el personaje Katy Barqué cuando lo describe:

El bolero es sentimiento, puro sentimiento y mucho dramatismo. Siempre habla de las tragedias del alma y lo hace con un lenguaje que va de la poesía a la realidad. Por eso, lo mismo se le puede cantar a un cielo tisú que decir tú tienes una forma de querer un poco extraña, o gritar vete, ya no hay calor entre tus piernas... Lo importante es decir todo eso con el alma, hacerlo creíble, ¿no?... (Padura Fuentes, 2005, p. 133).

A distancia de más de cuarenta años, a raíz de la venta de los libros, mientras Dionisio rebusca en la biblioteca, descubre las 14 cartas que la madre escribió, pero sin mandárselas, a su amante Alcides Montes de Oca exiliado desde 1960. En ellas, sale a flote que la asesina de Violeta es Amalia; así que, cuando el hermano amenaza con denunciarla a la policía, a la mujer acorralada por una verdad muy antigua no tiene otra solución más que matarlo. Este

acontecimiento marca el inicio de la segunda parte de la obra, donde Mario Conde, regresa a su rol de investigador policial, pero ahora es además uno de los primeros sospechosos del crimen. Conde se encuentra fuera de las instituciones y sus mecanismos de control y para desentrañar el misterio de la muerte de Dionisio Ferrero, se ve obligado a actuar al margen de la ley.

Las condiciones de la extraña muerte de Dionisio Ferrero señalan al Conde y a su compañero Yoyi:

Al parecer, Dionisio había sido apuñalado por alguien colocado a sus espaldas, dentro aún de la biblioteca. De ser así, habría sido una persona de quien Dionisio no esperaba el ataque, pues no se hubiera vuelto tan mansamente, dejando desguarnecida la retaguardia, como se advertía en cualquier manual de guerra. El agresor era, sin duda, una persona conocida y obviamente derecha, pues lo había herido por aquel lado del cuello. Quien quiera que fuese el asesino, estaba dispuesto a matar al hombre, pues de haber sido una pelea que se complica, quizás lo hubieran herido primero en la espalda, pero el matador había ido directamente en busca de las arterias del cuello, procurando liquidarlo de un golpe y a la vez silenciarlo con la liberación de su propia sangre. Para reforzar la idea de un asesino conocido por Dionisio estaba el hecho de que ninguna entrada de la casa había sido forzada, por lo cual, presumía el ex policía, el hombre le había abierto la puerta a su verdugo (Padura Fuentes, 2005, p. 180).

En su investigación nos conduce por la historia de la ciudad de La Habana desde su actualidad. Aunque a primera vista se destaca la investigación del crimen como el eje principal de la segunda parte de la novela, el elemento que motoriza al discurso narrativo es la denuncia de las mentiras, la hipocresía y la corrupción de su otrora amada profesión, mostrando como premisa subyacente la miseria colectiva que se vive en La Habana, ya no sólo como las lógicas consecuencias del huracán que significó el período especial, sino como un problema estructural con profundas raíces en la sociedad cubana.

Muestra una realidad desde las entrañas de la sociedad que es resultado del fracaso de un proyecto totalitario de construcción social. La novela propone una lectura que actualiza el pasado del investigador y de quienes le rodean. Su investigación supone zambullirse, lleno de nostalgias, en la oscuridades de su vida personal y, a fin de cuentas, en las de su propio país. Observa la realidad desde la distancia crítica que le permite el haber escapado del control estatal, no tiene ocupación oficial y renunció a la policía. Esto permite habitar plenamente en la realidad cotidiana de Cuba.

En una de las cartas que Nemesia Moré nunca envió a Alcides Montes de Oca, expone como la joven Amalia Ferrero concibe los cambios sociales que la llevan a repudiar el pasado. Podemos ver el ideal de una nueva sociedad que se construye sobre los restos de la negación al pasado:

Ahora ella, igual que los de allá afuera, habla del pasado como de un tiempo infame, de servidumbre, de humillación, y me impulsa a rehacer mi vida, todavía soy joven, soy capaz de hacerlo, me dice, y me repite, que el mundo ha cambiado y hay lugar para todos” (Padura Fuentes, 2005, p, 123).

Padura Fuentes da voz al cubano que padece la realidad, muestra el mundo de cada personaje, sus relaciones con las instituciones estatales, sus condiciones de vida en la sociedad socialista, las relaciones éticas y anímicas. Padura presenta la relación realidad-ficción a través de los personajes de la obra que relatan una visión muy crítica de su mundo. Se trata de personajes que en definitiva permiten establecer en la experiencia caótica y confusa que tenemos de la vida, la sensación de una linealidad y una causalidad de los hechos, en tanto son un reflejo de un ser y un estar en el mundo del autor. Son además la expresión de la comprensión del mundo y su realidad, en tanto representan una re

descripción en el mundo narrativo de la realidad vivida por el autor. La narratividad como un modo de articular la experiencia humana del mundo de la vida, permite cierto tipo de continuidad entre el texto y la realidad a partir de la reconstrucción que el autor realiza a partir de los personajes, quienes son la representación de la comprensión de las tramas profundas que conforman una cultura y una sociedad. En este sentido podemos entender al personaje de ficción:

como parte de un proceso social, cultural e histórico que representa la metafísica, la visión de mundo del autor, donde se proyecta la concepción fragmentada del hombre, devolverle su rostro perdido. Crear un personaje supone no sólo verlo como parte de un universo narrativo, también es necesario verlo como parte de una realidad sociohistórica, con una significación trascendente que hace posible una estructura dialógica, que rehúsa la artificialidad de la vida para provocar el encuentro del hombre consigo. Explica J. Kristeva (1981) que 'el sujeto de la narración, por el acto mismo de la narración, se dirige a otro, y es respecto a ese otro que la narración se estructura y por ello se establece como un diálogo entre el sujeto de la narración y el destinatario'. Entonces el personaje se convierte en objeto de este diálogo, en portador de una visión de mundo, es la representación que transfigura al hombre y su realidad para otorgarle otro significado; y dicho en palabras de Rafael Alfonzo (1994) 'es la sonda lanzada hacia la profundidad del hombre que expresa su problemática social y existencial. Será grito, palabra desgarrada que se carnaliza y verbo crispado que romperá las vertientes del silencio, que toca los extremos del ser, el paraíso y el infierno, la videncia y la locura y será ante todo la epifanía donde los contrarios se funden'. Por eso el personaje es un lugar donde el hombre late como un fuego perpetuo, disfrazado, repartido y gritando en su mudez los trastornos de su vida, para transgredir y darle otro sentido" (Sosa, E. 2007, p.178).

Los personajes se insertan en la estructura de la novela como un diálogo de subjetividades, un juego de espejos, que ponen en tela de juicio el mundo aparentemente ordenado donde la realidad es, entonces, una construcción multifacética. La ficción corroe la retórica discursiva de la historia, reformulando los acontecimientos desde la perspectiva

de unos supuestos testigos presenciales que hilvanan en el relato desde su vida cotidiana, para llenar de sentido los vacíos de la historia. Los personajes son creaciones de ficción pero que han sido engendrados en los límites con la realidad, que además discurren entre los mismos marcos sociales, y es allí donde el relato manifiesta la presencia de una existencia, “porque además el personaje es el eje donde confluye también una identificación del autor, quien necesariamente hace a su vez una proyección de su concepción del hombre y de sí mismo aunque sea fragmentada” (Bustillo, 1995, p.20). El personaje cumple la función de evocar vida y mundo, reconfigurándolos para el universo de lo ficcional.

Es cierto que mis personajes se han ido haciendo cada vez más descarnados y trágicos, pero lo es porque la realidad de Cuba se ha vuelto igual de descarnada y trágica”, reflexiona Padura. [...] “Creo que el drama de mi generación recorre toda mi obra”, destaca. “Si al principio había una expectativa de futuro, a partir de los años noventa lo que se impone es la lucha por sobrevivir, la opción por el exilio que muchos escogen, el tratar de resolver e inventar para poder comer, vestir o sostener al resto de tu familia.”²⁶

A fin de poder explorar los supuestos problemáticos que generan una ruptura en la relación realidad-ficción, relacionaremos a tres de los personajes presentes en la obra con sus contextos históricos y cómo se da este punto de quiebre.

Mario Conde, “Un Cabrón Recordador”

El teniente investigador Mario Conde al culminar su último caso, en la novela *Paisaje de Otoño*, decidió tomar las riendas de su vida y pedir la baja en la policía para hacerse

²⁶ http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/08/actualidad/1425838606_041765.html

escritor. Siempre soñó con escribir un libro escuálido y conmovedor. Retirado del cuerpo policial pero aún sin escribir, en *La Neblina del ayer*, sensiblemente más envejecido, ha orientado su instinto y potencialidades a otra especialidad: la búsqueda de valiosos libros antiguos para revenderlos, obteniendo buenos resultados al acechar, perseguir y capturar algunas joyas de la literatura cubana.

Desde que dejara su trabajo como investigador criminal, más de trece años atrás, y se dedicara en cuerpo y alma -todo lo que se lo permitían su cuerpo siempre macerado y su alma cada vez más reblandecida- al veleidoso negocio de la compra y venta de libros viejos, el Conde había conseguido desarrollar habilidades casi caninas para rastrear presas capaces de garantizarle, en ocasiones con sorprendente generosidad, la subsistencia alimenticia y alcohólica (p.16).

Continúa incansablemente con su labor de investigador; sin embargo, busca ahora en toda La Habana y en especial en las antiquísimas mansiones de la extinta aristocracia habanera, libros cuya antigüedad o exclusividad aporten algún valor para el negocio que comparte con su nuevo amigo y socio Yoyi, *El Palomo*.

A pesar de nunca asumirse como policía, apenas usa pistola; incluso a veces se le cae o la olvida. Fue uno de los más importantes investigadores criminales de toda La Habana. Al abandonar estudios en Psicología y producto de su falta de militancia clara y comprometida, es conminado a desarrollar la carrera como policía para aleccionarlo y reorientar sus intereses a fin de mejorarlo ideológicamente. Ser policía siempre fue un proyecto temporal, porque constantemente sueña con tener el tiempo suficiente para ser escritor; reconoce que “es policía únicamente porque no le gusta que los hijos de puta puedan hacer las cosas impunemente” (Epple, 2009, p. 56). Sobrevivió a las dificultades del mundo policial gracias a

que contaba con un buen instinto para comprender las tramas que conforman la sociedad en la que vivió. Esto le permitió solucionar complicados entuertos policiales, por lo que ser policía era también una parte constitutiva del personaje. También se define como: “prealcohólico, pseudoescriptor, cuasiesquelético y postromántico, con principios de calvicie, úlcera y depresión y finales de melancolía crónica, insomnio y existencias de café” (Padura Fuentes, 1998, p.208).

Mario Conde, es parte de una generación que vivió una decepción general de sus sueños; es por ello que él y sus coetáneos padecen²⁷ de una infinita imposibilidad para aceptar la derrota de un proyecto que se desmorona en sus narices. Es uno de los pocos sobrevivientes a todas las crisis habidas y por haber en la tambaleante economía cubana post revolución. Es pues, un desencantado investigador con vocación de escritor, un

²⁷ “Para Conde, para mí, para toda mi generación hubo un pasado que he llamado "de la credulidad feliz", que pareció ser mejor. Fue una época en la que creíamos en algo, o creíamos creer en algo, y pensábamos que tendríamos un futuro con premios por nuestros esfuerzos. En ese pasado -que parecía más feliz, entre otras cosas porque éramos jóvenes- hicimos nuestros estudios, forjamos proyectos, pudimos gozar algunos placeres de la vida con nuestro dinero ganado como periodistas, médicos, profesores. La mística de que vendría un mundo mejor nos envolvía y nos hacía más felices. Para un tipo tan jodido como Conde -jodido por su carácter y también por su medio, por la historia- es lógico que ese pasado parezca mejor, pues en muchas formas fue mejor para él, que en ese tiempo no sufrió demasiadas -y digo demasiadas- represiones ni mutilaciones. Pero a Conde y a toda la generación a la que pertenecemos, al entrar en la década de 1990 y lo que ha seguido después, se nos deshizo todo, incluida la credulidad, los sueños de futuro, los proyectos vitales. La nostalgia de Conde no es inocente sino causada, fruto de la inconformidad con un presente en el que tanto él como sus amigos han perdido hasta los sueños... ¿Cómo no sentir nostalgia por el pasado, aunque ese pasado no haya sido algo real sino una creación virtual, un país imposible que se deshizo como tantas otras historias, discursos, retóricas, realidades que hemos vivido y sufrido?” (Brindisi, 2013, p.2).

personaje sensible, capaz de percibir su mundo desde los más altruistas ideales.

Leonardo Padura Fuentes en una entrevista que se le realizara en el Diario la Nación de Argentina lo describe como:

Hay una relación muy estrecha entre el personaje y yo. Mario Conde en la novela es mi forma de expresar la realidad cubana. Son los ojos míos para ver la realidad. Mario Conde es un hombre típico de mi generación que arrastra la nostalgia, el desencanto, las esperanzas perdidas, las ilusiones todavía existentes de mi generación y a través de él yo he conseguido poder expresar mis propias relaciones con la realidad que se ha vivido y se vive en Cuba (Pikielny, 2014).

Se resguarda de los embates políticos y económicos en su pequeño mundo, manteniendo intactas las relaciones de amistad y unión con su grupo de “imprescindibles” que, desde el preuniversitario de La Víbora, comparten las transformaciones del país y de ellos mismos, en una inquebrantable relación que ha soportado todas las embestidas posibles. Unidos por un código no escrito de complicidad y solidaridad, el círculo de amigos más cercanos del Conde fortalece sus lazos de unión en la lucha diaria por la sobrevivencia. El Conde es un obsesionado con el pasado, incansablemente busca algo, un indicio quizá que le permita comprender su presente cotidianidad. Es por eso que el Flaco Carlos lo describe como: “Un recordador de mierda” (Padura Fuentes, 2000, p.22); “Eres un cabrón recordador” (Padura Fuentes, 2001, p14). Los crímenes que ha tenido que resolver a lo largo de todas las obras tienen en común su constante vinculación con el pasado, a través de los mecanismos del recuerdo. En *La Neblina del ayer*, el pasado recordado se entrelaza con el histórico, para reflexionar sobre la vida en la actualidad. El pasado histórico le sirve a Conde como base para construir una comprensión del presente narrado, como una excusa para encontrar las razones de los padecimientos sociales en la actualidad.

En contraposición al policial negro estadounidense donde el investigador solo es motivado por el dinero, a Mario Conde lo moviliza su necesidad existencial por saldar cuentas con la historia. Construir la historia desde tramas múltiples de datos, insistiendo en los recuerdos como el acceso a aquello que la historia oficial les ha obligado a olvidar. Investigar supone para este personaje zambullirse, lleno de nostalgia, en las más profundas oscuridades de su historia personal para, desde allí, acercarse a la historia de su país y reflexionar sobre su actualidad desde sus recuerdos, para develar una arista de la compleja realidad social.

-¿Te acuerdas, Conde, cuando cerraron los clubes y los cabarets porque eran antros de perdición y rezagos del pasado? -recordó Carlos.

-y para compensar nos mandaron a cortar caña en la zafra del setenta. Con tanta azúcar íbamos a salir de un solo golpe del subdesarrollo -evocó Candito- Cuatro meses estuve cortando caña, todos los días de Dios.

-A veces me pongo a pensar... ¿Cuántas cosas nos quitaron, nos prohibieron, nos negaron durante años para adelantar el futuro y para que fuéramos mejores?

-Una pila -dijo Carlos.

-¿y somos mejores? -quiso saber Candito el Rojo.

-Somos distintos: tenemos tres patas o una sola, no sé bien... Lo peor fue que nos quitaron la posibilidad de vivir al ritmo que vivía la gente en el mundo. Para protegernos... (Padura Fuentes, 2005, p. 198).

Todo el tiempo, todos los días hemos estado viviendo la responsabilidad de un momento histórico. Se empeñaron en obligarnos a ser mejores -dijo el Conejo, pero el Conde negó con la cabeza, casi sin poder contenerse (Padura Fuentes, 2005, p. 200).

La vida nos estaba pasando por los lados -dijo el Conejo- y para protegernos nos pusieron orejeras, como a los mulos de carga. Nada más debíamos mirar hacia delante y caminar hacia el futuro luminoso que nos esperaba al final de la historia y, claro, no nos podíamos cansar en el camino. El único problema es que el futuro

estaba muy lejos y el camino era en pendiente y estaba lleno de sacrificios, prohibiciones, negaciones, privaciones. Mientras más avanzábamos, más se empinaba la pendiente y más lejos se ponía el futuro luminoso, que además se fue apagando. Al muy cabrón se le acabó la gasolina. A veces creo que nos encandilaron con tanta luz y pasamos por el lado al futuro sin verlo... Ahora que estamos en la media rueda y nos estamos quedando ciegos, además de calvos y cirróticos, ya no tenemos mucho que ver ni mucho que buscar (Padura Fuentes, 2005, p.201).

Escribir es desafiar al olvido. Actualizar la memoria con otros referentes, es para Padura una forma de confrontar la realidad actual a la luz de los proyectos pasados. En la novela *Paisaje de Otoño*, Mario Conde ensaya la posibilidad de escribir, sentado frente a su máquina de escribir Underwood -una directa referencia a Ernest Hemingway-, y reflexiona:

Pero ¿de qué coño vas a escribir, tú? Pues de lo que le había dicho Andrés: escribiría una historia de la frustración y del engaño, del desencanto y la inutilidad, del dolor que produce el dolor de haber trastocado todos los caminos, con y sin culpa. Aquella era una experiencia generacional, tan bien plantada y alimentada que seguía creciendo con los años, y concluyó que valdría la pena ponerla en blanco y negro, como único antídoto contra el más patético de los olvidos y como vía factible para llegar, de una vez al núcleo difuso de aquella equivocación inequívoca: ¿Cuándo, cómo, por qué, dónde, había empezado a joderse todo? (Padura Fuentes, 1998, p.26).

Enfrentar la frustración que genera el proyecto no realizado es el camino que necesariamente debe iniciar Padura para confrontar al discurso estatal que invisibiliza el pasado y las acciones que los llevaron a la actualidad.

Mario Conde, en su rol de vendedor, es un paseante que recorre libremente la ciudad, escapando así de todos los hábitos y rutinas sociales que ordenan el día a día de la sociedad. Un extraño bohemio que ha liberado su tiempo de convenciones y, con la excusa de buscar clientes, vaga sin rumbo por la ciudad. Desarticulado de la estructura social observa y

analiza su contexto, rompe con el ritmo de los transeúntes que, ocupados, buscan medios para sobrevivir. Errante, recorre todas las zonas de la ciudad, donde escudriña en los más recónditos lugares en busca de algún tesoro literario que haya podido sobrevivir a las necesidades económicas de sus dueños. Conde es testigo de un mundo en ruinas, vive el fracaso de un proyecto de sociedad que no alcanzó sus objetivos sociales de transformación. La soledad del Conde no se juzga en ningún momento de la obra como una actitud contrarrevolucionaria, aunque su aislamiento social pudo haber sido censurado como individualismo burgués, una de las sombras creadas por el régimen político, a fin de obligar la cohesión social. Esta distancia creada por Mario Conde con el resto de la sociedad es quizá la aceptación de su condición existencial de lobo estepario, lo que le permite un lugar privilegiado de observación para reflexionar y criticar su realidad:

La escasez fue tan brutal que alcanzó incluso el venerable mundo de los libros. De un año para otro la publicación se hundió en caída libre, y las telas de araña cubrieron los estantes de las ahora tétricas librerías de donde los propios empleados habían robado los últimos bombillos con vida, prácticamente inútiles en días de interminables apagones. Fue entonces cuando centenares de bibliotecas privadas dejaron de ser fuente de ilustración, orgullo bibliófilo y acopio de recuerdos de tiempos posiblemente felices, y trocaron su olor a sabiduría por la fetidez ácida y vulgar de unos billetes salvadores. Bibliotecas invaluable, sedimentadas por generaciones, y bibliotecas apresuradas, armadas con toda clase de advenedizos; bibliotecas especializadas en los temas más profundos o insólitos y bibliotecas hechas de regalos de cumpleaños y aniversarios de boda, fueron lanzadas por sus dueños al más cruel sacrificio, ante el altar pagano de la necesidad creciente de dinero en que habían caído, de repente, casi todos los habitantes de un país amenazado de muerte por acumulativa inanición (Padura Fuentes, 2005, p.16-17).

En su cansado y errático caminar Mario Conde recorre la ciudad de la Habana y nos orienta en un camino hacia su espacio emocional, construido por sus recuerdos y por los de sus amistades entrañables. Luego nos muestra cómo la ciudad se ha convertido en la

ruina que los cubanos llevan dentro. Orientado, supuestamente, por su instinto recorre una ciudad a la que le conoce bien su historia y sus cambios.

El sistema de escoger las casas con «olor» se imponía en los barrios antes aristocráticos de El Vedado, Miramar y Kohly, y en algunos sectores de Santos Suárez, el Casino Deportivo y El Cerro, donde la gente, a pesar de la envolvente miseria nacional, había tratado de preservar ciertos modales cada vez más obsoletos (Padura Fuentes, 2005, p. 19).

Yoyi, el Palomo: ¿Y el Hombre Nuevo?

El proyecto socialista no se consolidaba solamente en la transformación de las estructuras sociales y de poder. Su objetivo más importante era una radical y profunda transformación de los hombres y mujeres, de sus conciencias, de sus costumbres, valores y relaciones sociales. La revolución socialista se consolidará, entonces, en los hombres y mujeres que educados en los principios de una sociedad igualitaria, se convertirán en los hombres y mujeres nuevos para una nueva sociedad. Esta era, grosso modo, uno de los objetivos más importantes que Ernesto “Che” Guevara en 1965 delineó para la Cuba del futuro: el hombre nuevo, un revolucionario real, entregado al trabajo colectivo y a la vida en comunidad, comprometido con la lucha por el bienestar social. Este proyecto sentaba sus bases en la educación como forma de transformación ideológica de las personas, para aumentar el amor revolucionario en los jóvenes y su compromiso con lo social. Entonces, según el proyecto revolucionario, los jóvenes cubanos en la actualidad ya no serían esclavos del consumo ni padecerían los problemas que el mundo capitalista impone a sus jóvenes.

El nuevo escudero del Conde, Yoyi es el flamante dueño de un “Chevrolet fabricado en 1956, modelo Bel Air, de cuatro puertas y sin columnas, era considerado por los expertos como uno de los carros más «machos» que rodaban por las devastadas calles de La Habana”

(p.83) y que, para colmo, tiene “un esplendor quizás hasta superior al de los días remotos en que había salido de la planta automotriz en Detroit, sin que sus fabricantes pudieran imaginar que cincuenta años después seguiría siendo el modelo de auto más bello, equilibrado y elegante que jamás hubiera rodado en la Tierra” (p.84). En la novela Padura lo describe de la siguiente forma:

Yoyi el Palomo, que había sido civilmente inscrito y católicamente bautizado con el sonoro nombre de Jorge Reutilio Casamayor Riquelmes, tenía veintiocho años, un pecho levemente abombado al cual debía su colombófilo apodo y una incontenible propensión a las muletillas verbales. Era, además, un hombre rápido de pensamiento y eficiente en los cálculos más intrincados, como lo avalaba académicamente el diploma de ingeniero civil, encristalado tras un sobrio y elegante marco de bronce labrado, colgado en la sala de su casa de Víbora Park, a la paciente espera, decía el laureado ingeniero, de que escaseara más el papel sanitario y se decidiera a utilizar en aquella función el crujiente pergamino universitario que no le había reportado demasiadas satisfacciones sociales y ninguna ventaja económica (Padura Fuentes, 2005, p. 40).

Yoyi encarna una de las máximas del sistema político cubano, la educación gratuita y de calidad para todos sus ciudadanos, sin embargo, debido al bloqueo económico, las posibilidades reales de sobrevivencia con el nivel educativo alcanzado son pocas o ninguna. Los medios para poder alcanzar a cubrir económicamente las necesidades materiales para la vida los obtiene del trabajo en actividades enmarcadas dentro de lo que se denominó como el mercado negro, o acciones por cuenta propia o “*cuentapropismo*”. El Estado socialista cubano controla la totalidad de las fuentes de empleo, creando dos grandes sectores de empleo, el estatal, que incluye las inversiones extranjeras en la isla, y el cooperativo, imposibilitando además el desarrollo de iniciativas privadas en la economía, con el objetivo último de la estandarización del nivel de vida y la erradicación de la división de las clases sociales. Sin embargo debido las grandes crisis económicas que ha atravesado la isla, el

Estado cubano se ha visto imposibilitado para atender cabalmente a todos los ciudadanos y por ello han restringido al máximo la posibilidad de acceder a los bienes de consumo, lo que aumentó la presión por el acceso a las exiguas divisas que los familiares en el extranjero podrían, eventualmente, enviar a la isla. Estas graves limitaciones permitieron el desarrollo de pequeñas actividades comerciales de forma independiente al Estado, en sus inicios vinculadas al turismo pero luego generalizadas a todos los espacios desatendidos por el aparato estatal.

Las presiones económicas y las restricciones estatales en la economía, imposibilitaban cualquier tipo de emprendimiento comercial; de hecho el *cuentapropismo* era una actividad ilegal en Cuba. Sin embargo se desarrolló una creciente y amplia gama de ocupaciones que permitieran a los cubanos el acceso a dólares. Entre las actividades más comunes figuran: la venta de alimentos producidos en pequeños huertos o de la cría de animales, el alquiler de casas a turistas, los taxistas, los restaurantes, los barberos etc. La presión económica y las tensiones internas obligaron a que en 2010 el gobierno, dirigido ahora por Raúl Castro, aprobara 178 categorías de autoempleo, que un año más tarde fueron ampliadas a 181.

Como vía para sostener una economía parcialmente destruida por la caída del apoyo internacional al inicio de los años 90, el gobierno de Cuba inició un conjunto de relaciones con empresas internacionales a fin de poder desarrollar el sector turismo. Las inversiones internacionales diversificaron la oferta turística y masificaron el ingreso de extranjeros a la nación, lo que trajo consigo que el Estado no pudiera controlar el aumento en la demanda de servicios relacionados a la actividad turística; por ello les otorgó licencia de funcionamiento a los “paladares”, restaurantes y cafeterías como las primeras actividades por cuenta propia legales en la isla. Con el transcurrir de los años, y las crisis, las

regulaciones del Estado fueron disminuyendo y el número de cuentapropistas

aumentando. En este contexto:

Yoyi tenía como vínculo oficial con las autoridades la licencia para montar un puesto de venta de libros en la plaza de Armas, en realidad atendido por un tío materno, al cual visitaba un par de veces a la semana para suministrarle novedades y controlar la salud mercantil del negocio que le servía de fachada... el muchacho había crecido en un país donde la escasez y la penuria habían desterrado hacía varias décadas el buen arte de la venta. La gente vendía por necesidad y compraba por la misma razón, y unos vendían lo que podían y los otros compraban lo que les permitían sus des- fondados bolsillos, sin más complicaciones bursátiles y, sobre todo, sin el agobio que significa escoger: lo tomas o lo dejas, es éste o no es ninguno, apúrate o se acaba, compra lo que aparezca aunque ahora mismo no te haga falta... Pero Yoyi el Palomo, no. Él era un artista consumado, capaz de colocar objetos suntuarios a precios imposibles y el Conde apostaba que cuando cumpliera su sueño de irse de la isla -hacia cualquier parte, Madagascar incluida- llegaría a ser un comerciante exitoso (Padura Fuentes, 2005, p. 41).

Yoyi el Palomo, un pequeño empresario en un país socialista, es la encarnación de las contradicciones políticas e ideológicas del sistema socialista. La distancia ideológica existente entre el joven Yoyi y el grupo de viejos amigos de Conde se evidencia en los siguientes extractos.

— “(...) Oye, men, tú y tus amigos son increíbles. El Flaco, el Conejo, el negro Candito con su locura de Jehová y toda esa paja... Parecen marcianos, coño, te lo juro. Yo los veo y me pregunto qué carajo les metieron en la cabeza para ponerlos así... (...)

— Nos hicieron creer que todos éramos iguales y que el mundo iba a ser mejor. Que ya era mejor... (...)

— Pues los estafaron, te lo juro (pág. 45).

— A ti lo que te pasa es que como fuiste policía te creíste eso de que la justicia es verdad. Pero si la gente no hace bisnes y si no mete la mano, ¿cómo vive? Por eso aquí roba hasta Dios...” (Padura Fuentes, 2005, p. 46).

— “(...) Tú eres el personaje más loco y más comemierda que conozco, pero me gusta andar contigo. ¿Sabes qué, men? Tú eres el único tipo legal con quien trato en este y en todos mis negocios. Eres como un cabrón marciano. Como si fueras de mentira, vaya” (Padura Fuentes, 2005, p. 86).

Con respecto al ideal del hombre nuevo Yoyi confronta al cansado a Mario Conde:

“Más o menos... Tú sabes, uno vive en una selva. Desde que sales del cascarón estás rodeado de buitres, gente empeñada en joderte, sacarte dinero, tumbarte la jeva, en denunciarte y verte escachao para ellos ganar puntos y subir un poco... Hay una pila de gente que está por escapar, por no complicarse la existencia, y la mayoría lo que quiere es ir echando, poner agua por medio, aunque sea pa' Madagascar, y al carajo los demás... Sin esperar mucho de la vida.

- Eso no se parece a lo que dicen los periódicos -lo aguijoneó Conde, para verlo saltar, pero Yoyi le resultó demasiado ágil.

- ¿Qué periódicos? Una vez compré uno, para limpiarme el culo, y me lo dejó medio sucio, te lo juro...

- ¿Alguna vez oíste hablar del hombre nuevo? [Preguntó Mario Conde]

- ¿Qué cosa es eso? ¿Dónde lo venden?” (Padura Fuentes, 2005, p.86).

Yoyi el Palomo, es la contracara del discurso oficial referido a los jóvenes cubanos, ya que el esfuerzo educativo orientado a desarrollar nuevos valores sociales, poco se pudo concretar debido a lo intensas de las crisis económicas y las pocas alternativas posibles.

El Flaco Carlos: La Presencia de un Vacío

El 25 de abril de 1974 tuvo lugar en Portugal un levantamiento militar que buscaba derrocar la dictadura salazarista que dominaba el país desde 1925. Este movimiento fue conocido como la Revolución de los Claveles, y puso fin a una de las dictaduras más duraderas de Europa. Este alzamiento trajo como consecuencia el aceleramiento del proceso de independencia de varias de las colonias lusas en África, Mozambique y Angola, donde se libraba una guerra de liberación desde 1961.

En 1975 y durante 16 años, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba, prestaron ayuda militar internacionalista a la República Popular de Angola, con el objetivo de apoyar a este país en la preservación de su recién adquirida e inestable independencia de Portugal y además evitar una nueva colonización por parte de Sudáfrica.

En un lapso de 5 meses Cuba envió por vía aérea y marítima a Luanda cerca de 300.000 hombres y mujeres como combatientes y otros 50.000 colaboradores civiles, las bajas reconocidas oficialmente por Cuba fueron de 2.655 personas. Así surgió la Operación Carlota, nombre tomado de una esclava libertaria africana que el 5 de noviembre de 1843, encabezó una rebelión en el ingenio Triunvirato, de Matanzas, contra los esclavistas españoles, siendo salvajemente asesinada, atado su cuerpo a caballos que tiraban de forma contraria, hasta descuartizarla²⁸.

Las secuelas de la guerra son incuantificables, como todas las guerras los daños individuales son irreparables, los traumas, las mutilaciones, los casos de locura son parte de una larga lista de padecimientos que los veteranos de esta guerra anticolonial sufren. Las consecuencias individuales fueron padecidas en silencio. Muchos de los veteranos, al regresar, encontraron a su país sumido en una terrible crisis económica, lo que impidió que

²⁸ http://www.ecured.cu/Operaci%C3%B3n_Carlota

fuesen atendidas las invisibles heridas que cada uno padecía en su vida. Padura Fuentes reconoce que:

En esta novela aparece por primera vez el problema de los que vinieron lisiados de la guerra de Angola. El gran amigo de este personaje, y una de las tristezas que arrastra, se ha quedado inválido en esa guerra. Y siempre piensa que el que debió quedar inválido era él, y no su amigo, que era el más inteligente, el más dispuesto, el más alegre, condenado a vivir el resto de sus días en una silla de ruedas” (Epple, 2009, p. 56).

El Flaco Carlos, “que hacía veinte años no era flaco y desbordaba su gordura enfermiza sobre los límites de aquel sillón de su condena” (p.48), es el mejor amigo de Mario Conde, que desde el preuniversitario de La Víbora, comparte con el Conde un espacio de intimidad y familiaridad tan cercano como complejo. Carlos encarna los traumas físicos y psicológicos resultantes de la participación de Cuba en la guerra civil de Angola,

la fatalidad o el destino había sellado con un cerrojo invencible aquella relación, cuando Carlos regresó de su fugaz estadía en la guerra de Angola con la médula destrozada por un disparo de fusil salido de un sitio y un odio que él jamás pudo precisar. La invalidez irreversible de su amigo, sometido a varias cirugías inútiles, se había convertido en una carga espiritual asumida por el Conde con un doloroso complejo de culpa -¿por qué Carlos, por qué él?, se había preguntado todos esos años-. Desde entonces, servirle a su amigo de compañía y sostén material se había convertido en una de las misiones sagradas de su existencia, y por eso, durante los años más álgidos de la crisis, a principios de los noventa, cuando los apagones y las penurias invadieron sus vidas, Conde había invertido cada centavo ganado en su nueva profesión de librero en la búsqueda de las satisfacciones que hicieran posible y llevadera la cotidianidad atrofiada del Flaco. Pero en los últimos tres, cuatro años, cuando la inmovilidad, la obesidad y las insanas orgías de comida y alcohol empezaron a poner en peligro evidente la vida de Carlos -los riñones le fallaban, el hígado se le endurecía, el corazón le palpitaba a ritmos diversos-, Conde se vio en la disyuntiva terrible de negarse a compartir aquellas agresiones o, con pleno conocimiento de causas y consecuencias, ayudar con su aliento y su contribución material al desenlace que su viejo amigo parecía buscar denodadamente: un modo digno de terminar con una vida de mierda, rota para siempre a los veintiocho años. Mario Conde,

consciente del peso terrible que asumía con su decisión, optó por la solidaridad militante y se dijo que en la vida y en la muerte su deber era ayudar a su amigo, estar a su lado, y continuó procurándole los recursos y motivaciones para acelerar, del modo más alegre posible, la llegada de una liberación añorada, mediante el sistema lento pero seguro de envenenar su sangre y tupir sus arterias con la grasa, la nicotina y el alcohol que Carlos ingería en cantidades liberadoras (Padura Fuentes, 2005, p. 49).

En Cuba no abundan las referencias literarias o históricas que relaten las experiencias vividas por los combatientes de la guerra civil de Angola, fuera del relato construido por el aparato estatal de información. El discurso oficial ha monopolizado el sentido histórico de estos eventos, centrando el esfuerzo ideológico fundamentalmente en destacar la heroicidad de las acciones y en la decisiva importancia histórica de la participación cubana para el continente africano, en especial en la preservación de la independencia de Angola, la liberación de Namibia y el fin de la política del apartheid en Sudáfrica. Este discurso ha invisibilizado los costos individuales y los padecimientos de los combatientes y sus familiares durante y después del conflicto armado.

La confrontación con la dura realidad que su mejor amigo ha padecido, es el disparador de un conjunto de reflexiones existenciales que ponen en duda desde la existencia de Dios, pasando por el valor de la revolución, hasta llegar al sentido de la vida. “El Flaco que ya no era flaco, con la médula destrozada en una guerra, por supuesto histórica, de la cual ya nadie hablaba” (201). Con el flaco Carlos, Mario Conde comparte una amistad forjada con la fuerza que las ilusiones perdidas han impuesto en ambos. Comparten además los mismos gustos musicales, gustos que representan un revolucionario deseo por

transformar la nueva estructura de poder, mostrando las contradicciones de la nueva sociedad:

Yoyi el Palomo, mordido por la curiosidad, lo había llevado a la casa del flaco Carlos, donde el Conde sabía que existía un viejo tocadiscos RCA Víctor del modelo de maleta, quizás todavía dispuesto a funcionar. En aquel pequeño aparato, al cual alguna vez consiguieron adaptarle una bocina alemana y democrática en sustitución de la original, Conde y sus amigos habían escuchado cientos de veces unas placas plásticas sobre las que, por procedimientos misteriosos, los técnicos cubanos lograron estampar la música de Paul Anka, los Beatles y The Mamas and the Papas -Conde, en el camino recto hacia sus cincuenta, todavía se erizaba escuchando Dedicated To One I Love-, en aquellos años más que remotos en los cuales, sólo por esos recursos casi medievales, era posible oír en la isla a los grupos que hacían furor en el resto capitalista y decadente del planeta, donde hacían y difundían su música diversionista, impropia para los oídos de un joven revolucionario, según sabía y marxista decisión del aparato ideológico estatal que la desterró de la radio y la evaporó de la televisión. Sólo algunos privilegiados, hijos de papás y mamás no precisamente cantantes, pero con cargos gubernamentales que les permitían poner de vez en vez un pie en México, Canadá o España, tuvieron acceso a los discos originales, los cuales, por el uso y abuso excesivo, en muchas ocasiones hasta llegaron a perder los surcos magnetizados” (Padura Fuentes, 2005, p. 96).

Así, Padura confronta las contradicciones del sistema socialista, que se forjó en el ideario de la libertad y la construcción de un sistema equitativo que poco a poco se solidificó en un inamovible cuerpo burocrático de limitaciones, donde la trasgresión es el camino para sobrevivir.

Más que la construcción de una suerte de anti postal, que muestre aquello que nadie en Cuba quiere confrontar, los personajes de la novela *La Neblina del ayer* reflexionan más allá de su realidad anecdótica, profundizan en los complejos problemas que la realidad les fuerza a interpretar desde su individualidad para, en el relato, mostrar un mundo de posibilidades interpretativas donde la experiencia, la narración y la memoria en entrelazan

en una exploración que espera dar cuenta de un mundo comprendido en el texto. En el diálogo entre la realidad y la ficción, la comprensión del texto narrativo es posible donde ambas partes del diálogo se interceptan.

CONCLUSIONES

En este apartado final precisaremos dos aspectos que consideramos centrales en la reflexión sobre la vitalidad de la relación entre Filosofía y Literatura, en términos de la relación realidad-ficción. En primer lugar esta reflexión reposa en la búsqueda que ambas disciplinas desarrollan, en tanto se cuestionan sobre la comprensión y sentido del mundo. En segundo lugar cómo la ficción es uno de los fenómenos constitutivos de la actividad interpretativa, donde la experiencia funda la posibilidad de comprensión del mundo y se presenta en la novela policial enlazada con la realidad para formar redes comprensivas.

Apropiación ficcional de la realidad

El Juego de contar ya está incluido en la realidad contada

Paul Ricoeur

A lo largo de estas reflexiones, nos hemos preocupado en profundizar en los supuestos problemáticos que surgen al vincular la Filosofía con la Literatura, en términos de una reflexión que dé cuenta y se inquiete por comprender el mundo y darle sentido. Este primer movimiento interpretativo permitió fundamentar la comparación entre Filosofía y Literatura en términos de igualdad de las partes, ya que no se quiere dar preponderancia en la comprensión a ninguna de las disciplinas.

Nos aproximamos a horizontes comprensivos que permitieron destacar cómo la ficción literaria ofrece interpretaciones de la realidad y adicionalmente cómo la filosofía especula sobre mundos posibles, para destacar la relevancia existencial de la narrativa de

nuestro estar comprensivo en el mundo. Todo esto desde un cambio de perspectiva hacia un enfoque orientado hermenéuticamente, donde la significación ontológica de la ficción narrativa constituya al proceso de interpretación, que toma forma en una relación dialógica entre la realidad, la ficción y la historia como mediadoras en la construcción de sentido.

Para ello hemos indagado en la comprensión como uno de los principios que fundamentan la hermenéutica filosófica gadameriana, que no pretende ser un discurso ni esencialista, ni objetivador de la experiencia del hombre en el mundo, sino que abre las posibilidades de la comprensión a las dimensiones prácticas de la vida, donde el lenguaje y con ello la narración, fundamentan la posibilidad de comprender un mundo que está históricamente construido. Gadamer reivindicó el lugar de la historia y su necesaria actualización como eje fundamental de la comprensión del mundo, y con ello vinculó existencialmente la comprensión con la historia a través de los prejuicios como el fundamento del comprender. En palabras de Gadamer: “El que intenta comprender está ligado a la cosa transmitida y mantiene o adquiere un nexo con la tradición de la cual habla el texto transmitido” (Gadamer, 2002, p.68). Fundamenta así el carácter ontológico de la comprensión.

En términos gadamerianos interpretamos las narrativas culturales desde nuestro lugar históricamente situado y estas interpretaciones a su vez, están constituidas del significado del modelo histórico general y es en este diálogo con la tradición que se constituye la comprensión del mundo, por lo que no existe la posibilidad de una interpretación última y

verdadera, sino que cada lectura es una apropiación del texto en términos de un lugar histórico.

La visión tradicional que se ocupa de la literatura como el ámbito de lo posible y la filosofía como el ámbito de lo real, ha dividido estas disciplinas originariamente enlazadas, desde una perspectiva dicotómica donde las formas de construir vínculos de sentido que permitan comprender al mundo, son mutuamente excluyentes. Esto conlleva el riesgo de olvidar cómo, en el ámbito de lo posible, la ficción constituye una dimensión importante en la comprensión del mundo real. La concepción gadameriana de la hermenéutica hace del lenguaje el medio para la realización de los actos comprensivos, que se fundamentan en el diálogo como la condición para que el ser humano posea un mundo, en este sentido la comprensión se funda en los mecanismos narrativos necesarios, constituidos por las tradiciones, que nos permiten experimentar un mundo de sentido. Es por ello que podemos sostener que la comprensión resulta de la tensión entre realidad y ficción como parte del círculo de la comprensión.

Se trató entonces de destacar como un eje importante en la discusión, cómo la forma literaria de ficción ofrece interpretaciones de mundos reales (pasados y presentes) para construir un sentido del mundo dentro de un espacio de posibilidades. En este sentido podemos destacar que tanto la ficción como la realidad contribuyen de manera importante en la realización de un esfuerzo de comprensión del mundo, en tanto copartícipes de un lenguaje que da cuenta de un existir. Nuestro sentido del mundo está constituido por un entramado de historias que constantemente actualizamos. Convertir el pasado en presente,

lo distante en cercano es el diálogo que nos permite comprender la tensa relación entre realidad y ficción, en tanto figuras del logos en la comprensión.

En el diálogo entre realidad y ficción acontece, sin reglas ni métodos, la comprensión del mundo redescrito en el texto literario. Además esta relación se sostiene en la tensión que los efectos de la actualidad de la historia tienen en los posibles horizontes de comprensión. A través de los medios de la ficción es posible cultivar un sentido posible de la realidad y la historia que nos permita reflexionar sobre las condiciones y los límites de lo real en tanto comprensión discursiva y fragmentada del mundo. En este sentido, podemos rodear una primera conclusión tentativa: el poder evocador de sentidos que el texto narrativo posee se encuentra en su capacidad de hilvanar un tejido entre la narración, la experiencia y la historia, que permita proyectar una nueva configuración del mundo, que no contempla interpretación alguna, sino que se inserta en un círculo constituido por múltiples formas de comprender. Se funda así una forma de comprender lo real desde el lenguaje como articulador de mundos, en diálogo con nuestra actualidad histórica.

En este sentido podemos agregar que la ficción es la realidad narrada desde la subjetividad del narrador, ya que la realidad es fundamentalmente incomprensible en la medida que carece de conexiones significativas entre los eventos y evade cualquier intento de orden. Al estar arrojada al acontecer, la realidad carece de explicación, más allá de la que el sujeto construye desde su subjetividad, siguiendo a Martínez Bonati, (2001): “El discurso literario nunca ha existido como una expresión real de un hablante real. Ha existido como una imagen real en un discurso ficticio” (p.165). Para narrar la realidad debemos configurarla en un contexto de orden y estructura, que subjetivamente llenamos de sentido

al comprenderla, que en este contexto, es reconocer el lugar de la historia en nuestra constitución del mundo.

La Revolución no tiene quien le escriba

*“Hemos vivido en una isla,
pero no como quisimos,
mas como pudimos.
Aun así derribamos algunos
templos y levantamos otros
que tal vez perduren
o sean a su tiempo
derribados”
Virgilio Piñera*

La estructura narrativa de la novela policial entra constantemente en un juego de espejos donde la realidad y la ficción mutuamente se proyectan. Sin el objetivo de ser un relato veraz, los hechos reales son redescritos en la novela policial, con el fin de iluminar los espacios que las sociedades oscurecen e intentan olvidar. La trama policial traza, deliberadamente, fronteras donde no existen y vínculos imposibles, para desnudar el carácter ficcional de la realidad y construir así nuevas preguntas sobre los acontecimientos. La ficción policial se crea con el sustrato de lo real, fundamentada en un discurso políticamente comprometido y articulada con un esfuerzo interpretativo de la realidad para develar aspectos de la historia que el discurso de la historia oficial generalmente oculta.

La novela negra policial latinoamericana parte de un serio esfuerzo por entretejer la realidad, la ficción y la historia en un discurso donde se cuestiona el orden simbólico de las

sociedades desde sus grietas y oscuridades. Propone interpretaciones, críticas y reflexiones sobre las concepciones pre establecidas del mundo desde los límites de la justicia y las leyes. Esta propuesta narrativa cruza las fronteras de lo políticamente correcto y penetra en las historias oscurecidas por las sociedades, cuestionando la realidad desde las limitaciones que representan lo dado, para englobarla en un universo de significados, donde el sentido poético de la realidad se fundamenta en el mito, la historia, la metáfora.

De acuerdo con este contexto, la novela negra policial es una directa confrontación con la sociedad idealizada por los discursos políticos, comprometida con el abordaje de lo real a la luz de la ficción para generar nuevas preguntas a la estructura social. En este sentido afirmamos que Leonardo Padura Fuentes, rompe con el contexto tradicional de la novela policial en Cuba, al construir un discurso narrativo que, sostenido en la historia, confronta lo real desde lo ficcional para invitarnos a repensar la actualidad de su país: Cuba.

La Neblina de Ayer es una obra que cuestiona el presente desde el pasado y confronta el relato casi mítico instituido por el discurso oficial de la revolución. La obra confronta los misterios que constituyen a la Habana en particular y a Cuba en general al preocuparse por desmembrar el tejido social a la luz de los grandes proyectos nunca cumplidos y los padecimientos que los personajes que permanecieron en la isla atravesaron para poder llegar a contar sus historias. Esta obra da cuenta de un serio ejercicio comprensivo donde la historia se entrelaza con la ficción y la realidad, para evocar una relectura de la actualidad del país, donde deja de ser el centro del discurso la revolución y sus obras para mostrar los espacios olvidados por esta. La trama da cuenta de un conjunto de relaciones que le permiten acercar a los lectores a las profundidades sociales de la

existencia en la Habana, para mostrar la cara más descarnada de la realidad y que habitualmente está ausente en el discurso oficial.

En un doble plano de escritura donde la realidad se ficcionaliza, el autor muestra las más profundas tramas sociales que experimenta una sociedad que ha fraguado una revolución a contrapelo de la historia y de sus posibilidades, para mostrar los saldos que las grandes utopías dejan en su intento de realizarse. Entre visionarios y ciegos, Cuba se debate en un discurso maniqueo donde la crisis muestra las fisuras del proyecto social.

El juego dialógico entre realidad y ficción se funda en la posibilidad de que el lector vivencie los mundos proyectados en la obra, salvando a través de esta relación las impenetrables barreras que la sociedad cubana ha construido como aquello que se puede conocer desde sus intereses ideológicos. *La Neblina del Ayer* es una obra que corroe las utopías nacionales desde las vivencias individuales de sus personajes, indaga en las experiencias de la realidad, donde la memoria se quiebra con las imágenes del presente. Su discurso se construye en frontal antagonismo con las grandes narrativas ideológicas y las conmina con su incesante actualización del pasado. Esta confrontación con la realidad que el discurso oficial instauró desde una propuesta ficcional hace que fluya una movilidad donde el lugar de la ficción lo tome la realidad y donde lo real le impone nuevas perspectivas a la ficción.

En la *Neblina del ayer* lo real es un elemento intrínseco al relato, al confrontar desde la narrativa al discurso oficial. Lo histórico sostiene la estructura de la trama y permite develar nuevas perspectivas e interpretaciones al actualizar las múltiples lecturas posibles de los hechos pasados. En este punto se entrecruzan la realidad, la historia y la ficción en la

narrativa para fundar una aproximación a la comprensión del mundo como un ejercicio tanto de la Filosofía como de la Literatura.

"Yo soy yo y mi circunstancia" (Meditaciones del Quijote, 1914) pero ¿qué ocurre cuando las circunstancias de la vida limitan la posibilidad de cumplir mi proyecto existencial? *La Neblina del Ayer* es una reflexión sobre la relación entre la libertad individual y las presiones de las circunstancias externas. Esta novela está narrada desde una perspectiva existencial, donde la experiencia enlazada con la historia permite abordar el camino de la existencia que cada personaje relata para comprender la vida en Cuba. Al confrontar la experiencia con la historia oficial se trasgrede y confronta al presente, ya que se fundamenta en un pasado lleno de oscuridades. En un ajuste de cuentas con la historia, *La Neblina del ayer*, es la indagación de toda una generación que angustiada se cuestiona por el futuro soñado que aún esperan.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. (1970). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets cuadernos ínfimos.

Acosta, L. (1986). *Novela Policial y Medios Masivos*. La Habana: Letras Cubanas.

Ardao, A. (1988). *La inteligencia Latinoamericana*. Montevideo: Dirección general de extensión universitaria

Asensi, M. (1995). *Literatura y Filosofía*. Madrid: Síntesis.

Bloch, E. (Summer, 1980). A Philosophical View of the Detective Novel. *MASS CULTURE* 2, 32-52.

Bravo, V. (1998). El relato policíaco postmoderno. Tres novelas argentinas contemporáneas. *Espéculo Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 9, 1-7.

- Brecht, B. (2003). Consumo, placer y Literatura. In *El juego de los cautos. Literatura policial de A. Poe a P.D. Jones*. Buenos Aires: La Marca.
- Brindisi, J. M. (2013). Leonardo Padura: "Todavía hoy existen prejuicios con respecto a la novela policial". *La Nación*.
- Bruni, N. (2005). La ciudad como espacio intelectual en la narrativa latinoamericana contemporánea. In *Voces y Letras del Caribe*. Mérida - Venezuela: El Otro el Mismo / Universidad de West Indies, St. Augustine, Trinidad & Tobago.
- Bustillo, C. (1995). *El Ente de Papel*. Caracas: Vadell Hermanos.
- Cabrera Infante, G. (1990). *Tres tristes tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Caisso, C. (2004). Sobre Virgilio Piñera [Versión electrónica]. *Literatura y lingüística*, 119-139 http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112004001500009&nrm=iso.
- Castro, F. (1961). Palabras a los Intelectuales [Versión electrónica].
- Castro, J. C. (2007). *Alfabeto del caos: Crítica y ficción en Paul Valery y Jorge Luís Borges*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado FHE-UCV.
- Chandler, R. (1981). *Peces de colores*. Barcelona: Bruguera.
- Colli, G. (1977). *El Nacimiento de la Filosofía*. Barcelona: Tusquets.
- Contreras, Á. (2006). Los Sabuesos de la Vanguardia. En Á. Contreras (Ed.), *Un crimen provisional. Policiales Vanguardistas Latinoamericanos*. Mérida: bid&co.
- Contreras, Á. (Ed.). (2006). *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos*. Mérida: bid&co.
- Coutinho, E. (2003). *Literatura Comparada en América Latina*. Cali: Universidad del Valle.
- Coutinho, E. (2005). A literatura comparada e a Weltanschauung pós-moderna. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 7, 25-36.
- Cowie, L. y. N. B. (2005). *Voces y letras del Caribe*. Mérida: El otro el mismo.

- Cuesta Abad, J. M. (1991). *Teoría Hermenéutica y Literatura*. Madrid: Visor.
- Cuesta Abad, J. M. (2010). *La transparencia informa. Filosofía y Literatura de Schiller a Nietzsche*. Madrid: Abada.
- De Man, P. (1991). *Visión y Ceguera* (J. L. Hugo Rodríguez-Vecchino, Trans.). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Dettman, J. (2008). Utopía y heterotopía en la Neblina del Ayer de Leonardo Padura Fuentes. *Confluencia*, 23(2), 84-92.
- Díaz Etérovic, R. (2000). Una mirada desde la narrativa policial. *Cormorán*, 2.
- Díaz Etérovic, R. (2006). La narrativa policial chilena de los años 80 en adelante. <http://gangsterera.free.fr/RepNPchilena.htm>.
- Dieleke, E. (2012). Lo real en suspenso: Narrativas excepcionales de la Argentina Reciente. *Cuadernos de Literatura*, 32, 127-185.
- Eagleton, T. (2009). *Una introducción a la teoría literaria* (J. e. Calderon, Trans.). México: FCE.
- Eco, U. (1997). *Interpretación y Sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press.
- Epple, J. A. (2009). La nueva novela policial. Literatura y sociedad en Cuba en los 90. Conversación con Leonardo Padura Fuentes. En *Aproximaciones al neopolicial latinoamericano*. Concepción Chile: Literatura Americana Reunida.
- Fernández Pequeño, J. M. (1994). La novela policial cubana ante sí misma (1979-1986). En *Letras Cubanas* (pp. 205-216). La Habana: La Unión.
- Ferraris, M. (2002). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI.
- Forero Quintero, G. (2010). La novela de crímenes en américa latina: Hacia una nueva caracterización del género. *Lingüística y Literatura*, 57, 49-61.
- Fornet, A. (2007). *El quinquenio gris: revisitando el término*. Paper presented at the La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión, La Habana.

- Foucault, M. (1999). *Entre Filosofía y Literatura* (M. Morey, Trans.). Barcelona: Paidós.
- Franken Kurzen, C. (2003). *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual* Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile Facultad de Humanidades Instituto de Estudios Avanzados.
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor.
- Frye, N. (1992). *La escritura profana*. Caracas: Monte Ávila.
- Gadamer, H.-G. (1997). *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (1999). *El Inicio de la Filosofía Occidental*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (2001a). *Verdad y Método* (Vol. 1). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (2001d). *El inicio de la sabiduría*. Buenos Aires: Paidós.
- Gadamer, H.-G. (2002). *Verdad y Método* (Vol. 2). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Galán Herrera, J. J. (2008). El canon de la novela negra y policiaca. *Tejuelo*, 1, 58-74.
- Garrido Domiguez, A. (Ed.). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Gaya Nuño, J. A. (1971). Elogio y vejamen de la novela policiaca. *Cuadernos hispanoamericanos*, 8(256), 113-121.
- Giardinelli, M. (1999). La novela negra en la América Hispana. En *A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Paso de la Patria: Darrel B Lockhart.
- Gillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- Gnisci, A. (Ed.). (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- González, D. (2007). *Roberto Bolaño: Poéticas del mal*. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Gutiérrez, C. (2008). *Ensayos Hermenéuticos*. México D.F.: Siglo XXI.

- Gutiérrez, C. (2008). La ardua liberación de la interpretación. In M. Navia & A. Rodríguez (Eds.), *Hermenéutica: interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. Mérida: Universidad de los Andes. Consejo de publicaciones.
- Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra literaria* (G. Nyemhuis, Trans.). México: Universidad Iberoamericana.
- Iser, W. (1975). The Reality of Ficción: A functionalist Approach to Literature. *New Literary History*, 7(1), 7-38.
- Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación* (R. R. Ruíz, Trans.). México: FCE.
- Jhons, W. (2010). Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli. *Revista Iberoamericana LXXVI* (231), 495-503.
- Kelman, D. (2007). The Theme of the traitor. Desinheritance in Ricardo Piglia's Artificial Respiration. *The New Centennial Review*, 7(3), 239-262.
- Kelman, D. (2009). The form of the conspiracy: Ricardo Piglia's reading of Thomas Pynchon's thr crying of lot 49. *Pynchon notes*, 56-57, 57-73.
- Kracauer, S. (2010). *La novela policial: Un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós.
- Kundera, M. (2009). *El arte de la novela*. México: Tusquets.
- Kundera, M. (1991) *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets
- Lafforgue, j. (Ed.). *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Extra Alfaguara.
- Lafforgue, j. J. B. R. (1996). *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Link, D. (Ed.). (2002). *El silencioso juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.
- Lockhart, D. B. (2004). *Latin American mystery writers: an A-to-Z guide*. Connecticut: GREENWOOD PRESS.
- López de la Vieja, M. T. (Ed.). (1994). *Figuras del logos. Entre la Filosofía y la Literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Ludmer, J. (1993). El delito: Ficciones de exclusión y sueños de justicia. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 38, 145-153.
- Ludmer, J. (2004). Cuba: Un siglo de Literatura (1902-2002). In A. B. y. R. G. Echeverría (Ed.), *Ficciones cubanas de los últimos años: El problema de la literatura policial*. Madrid: Colibrí.
- Ludmer, J. (2007). "Literaturas posautónomas". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 17.
- Lynch, E. (2007). *Filosofía y/o Literatura: Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martín Escribá, À. J. S. Z. (2007). Una mirada al Neopolicial Latinoamericano: Menpo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 49-58.
- Martínez Bonati, F. (2001). *La ficción narrativa*. Santiago: LOM.
- Mendiola, A. (2011). La novela policial de Siegfried Krakauer como crítica a la razón científica. *Historia y Grafía*, 36, 13-39.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *Sentido y Sin sentido*. Barcelona: Península.
- Montoya, O. (2012). Leonardo Padura Fuentes: Las máscaras estáticas y sexuales de la revolución. *Hispanic Review*, 80(1), 107-125.
- Muñiz, A. (1989). Notas de investigación sobre la literatura comparada [Versión electrónica]. *Facultad de Filosofía y Letras, UNAM*. Retrieved 08/01/2014.
- Navarro, D. (1986). Aspectos comunicacionales de la literatura masiva. El caso de la novela policial en la América Latina. *Letras Cubanas*, 217-245.
- Noguerol Jiménez, F. (2006). Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino *ciberletras* (15).
- Nolasco dos Santos, P. S. (2013). Literatura comparada ainda: facetas e eclipses disciplinários. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 23, 189-209.

- ORTIZ, A. (Ed.). (2011). *Hermenéutica literaria. Prolegómenos hacia la propuesta exegética como método de interpretación de textos literarios*. Guadalajara: Universidad Autónoma de Zacatecas Universidad de Guadalajara.
- Osorio, C. (2001). *Giro Lingüístico*. 2013
- Ospina, W. (2004). De cómo la ficción descifra al mundo. In U. S. Tomás (Ed.), *X Congreso Internacional de Filosofía Latinoamericana*. Bogotá.
- Padura Fuentes, L. (1998). *Paisaje de Otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, L. (1999). Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica. *Hispamerica*, 84, 37-50.
- Padura Fuentes, L. (2000). *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, L. (2001). *Adiós, Hemingway*. Bogotá: Norma.
- Padura Fuentes, L. (2001). *Miedo y violencia: la novela policial en Iberoamérica*.
- Padura Fuentes, L. (2001). *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, L. (2003). Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica. In *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. San Juan, Puerto Rico: Plaza Mayor.
- Padura Fuentes, L. (2005). *La Neblina del Ayer*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, L. (2006). *Nueve noches con amada luna*. Madrid: H Kliczkowski.
- Palmer, J. (1983). *Thrillers. La novela de misterio. Génesis y estructura de un género popular*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, S. (2007). *En el cielo con diamantes*. Barcelona: Bruguera.
- Peñate Rivero, J. (2002). Sensaciones, sentidos y sentido en la narrativa policial: Borges, Taibi II, Padura Fuentes. In U. d. Curuñá (Ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos; actas del V congreso Internacional de la AEELH* (pp. 555-564). La Curuñá.

- Pérez, J. (2011). Leonardo Padura Fuentes and the contemporary cuban detective novel: Moder, postmoder, or a combination thereof? *Hispanófila* (160), 61-76.
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (1991). La ficción Paranóica. *El Clarín*.
- Pikielny, A. (2014). Leonardo Padura: "La realidad cubana es demasiado peculiar para explicarla con prejuicios a favor o en contra". *La Nación*, 2016
- Pizarro Prada, M. (2012). Un lugar de encuentro: La lectura trasatlántica de la novela policial en español. *Ínsulas*, 787-788.
- Portuondo, J. A. (1946). En torno a la novela detectivesca. *Astrolabio*.
- Portuondo, J. A. (1946). Sobre la novela policíaca. *Astrolabio*.
- Portuondo, J. A. (1954). La novela policial en hispanoamérica. *Américas*, 6(9), 97-115.
- Portuondo, J. A. (1973). La novela policial revolucionaria. *Astrolabio*, 127-133.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida: el otro el mismo.
- Quesada, U. (2003). Saldar cuentas con la historia. El caso de las cuatro estaciones de Leonardo Padura En T. University (Ed.), *La historia como misterio: Novela policiaca de América Central y Cuba*. New Orleans.
- Raquel, S. (2007). El anarquismo individualista de William Godwin [Versión Electrónica]. <http://www.acracia.org/4-3a25elanarquismo.pdf>.
- Reisz De Rivarola, S. (1979). Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Lexis*, III(Dic).
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trota.
- Ricoeur, P. (2004). *Del texto a la acción* (C. Pablo, Trans.). México: Fondo de Cultura Económica.

- Rojas, R. (2003). El post comunismo y el hombre en Cuba. En *La política del adiós. Colección Cuba y sus jueces*. Miami: Ediciones Universal.
- Romo Feito, F. (2007). *Hermenéutica, interpretación, literatura*. México: Anthropos.
- Rosell, S. (2000). La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes. *Hispanic Journal*, 447-458.
- Rosell, S. (2001). El "caballerito proletario" y el homosexual (contra) revolucionario en "Máscaras y Fresa y chocolate". *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 17, 42-51.
- Sábato, E. (1945). Geometrización de la Novela. En *Uno y El Universo*. Buenos Aires: Editorial Sadamericana.
- Saer, J. J. (2014). *El concepto de ficción* (4° ed.). Buenos Aires: Seix Barral.
- Salinas, A. (2007). Novela negra y memoria en Latinoamérica *Poligramas* (27), 1-13.
- Samaniego, F. (1980). La "novela negra", una crítica ideológica de la sociedad norteamericana. *El País*.
- Sartre, J. P. (1960). *Huracán sobre el azúcar*. Montevideo: Ediciones Uruguay.
- Schmidt, R. T. (2005). Alteridade planetária: a reinvenção da literatura comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 7, 113-130.
- Serrano, P. (2001). Leonardo Padura o el desencanto. *Revista Hispano Cubana*, 11, 107-111.
- Setton, R. (2011). Pensar la Literatura policial: Siegfried Krakauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, el género y la disolución de los vínculos comunitarios. *Constelaciones. Revista de Teoría y Crítica*, 3, 194-206.
- Sklodowska, E. (1985). Trásgresión paródica de la fórmula policial. In P. U. M. i. R. Languages (Ed.), *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

- Smith, V. (2001). A Formula for Hard times: An Introduction to the Crime Fiction of Leonardo Padura Fuentes and an interview with the autor. *Hispanic Research*, 2, 61-75.
- Soler Serrano, J. (Writer) (1972). A Fondo, *Joaquín Soler Serrano entrevista a Guillermo Cabrera Infante* Barcelona: Televisión Española.
- Sondi, P. (2006). *Introducción a la Hermenéutica Literaria* Madrid: Abada.
- Steiner, G. (1997). *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995* (E. C. Menchu Gutierrez, Trans.). Santa Fé: Ediciones Siruela.
- Strausfeld, M. (Ed.). (2002). *Nuevos Narradores Cubanos*. Madrid: Siruela.
- Strauss, A. C. J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa* (E. Zimmerman, Trans.). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Todorov, T. (2003). Tipología del Relato policial. En *El juego de los cautos. Literatura policial de A. Poe a P.D. Jones*. Buenos Aires: La Marca.
- Trelles Paz, D. (2006). Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005). *Aisthesis*, 40, 79-91.
- Uxo, C. (Ed.). (2006). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press.
- Valdés, M. (1992). Paradigma teórico para comentarios hermenéuticos. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(3), 395-409.
- Valdés, M. (2010). *La interpretación abierta. Introducción a la Hermenéutica Literaria Contemporánea*. Amsterdam: Rodopi.
- Valle, A. (2007). Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 95-101.
- Valle, G. (2002). La incertidumbre elocuente (entrevista con Juan José Saer). *Letras Libres*
- Vargas Llosa, M. (2001). *Historia secreta de la novela*. Barcelona: Tusquets.

- Vásquez Rocca, A. (2005). El giro narrativo de la Ética o la Filosofía como género narrativo. *A Parte Rei*, 42, 1-7.
- Vásquez Rocca, A. (2005). R. Rorty: Pragmatismo, Ironismo Liberal y Solidaridad. *A Parte Rei*, 39.
- Vázquez Montalban, M. (1998). *Y Dios entró en La Habana*. Madrid: Aguilar.
- Vizcarra, H. (2011). Significación del espacio narrado en el ciclo las cuatro estaciones de Leonardo Padura. *Cuadernos Americanos*, 25(3), 113-122.
- Walsh, R. (2009). Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. En *Cuentos Reunidos*. Caracas: El Perro y La Rana.
- Weiser, D. (2005). Leonardo Padura: "Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos". *Espéculo Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Whitfield, E. (2010). *La narrativa cubana después del Período especial*. Paper presented at the Instituto de Estudios del Caribe, Universidad de Puerto Rico.
- Wiggershaus, R. (2011). *La Escuela de Fráncfort* (M. R. Hassán, Trans.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Wilkinson, S. (2006). *Detective Ficción in Cuban Society and Culture*. Bern: Peter Lang.
- Xamist, F. (2011). Contrapunto. Reflexiones en torno a los métodos de la Literatura Comparada [Versión electrónica]. 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 32-44. Retrieved 08/01/2014.
- Yates, D. (1956). The Spanish American Detective Story. *The Modern Language Journal*, 40(5), 228-322.
- Yates, D. (1971). La novela policial en las Américas. *Letras nuevas* (7), 11-13.
- Zambrano, M. (2010). *Filosofía y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.