

## Leonardo Padura. El policial, el archivo y la tradición cubana

Por Ignacio Iriarte (CONICET/UNMdP)

Como sucede con muchos otros géneros literarios, el policial puede comprenderse como un dispositivo, en el sentido que Giorgio Agamben le da a ese concepto (2014). Al pensarlo de este modo, quiero señalar que la narrativa de Edgard Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Raymond Chandler y Leonardo Padura no tienen como único propósito representar la realidad, porque si bien es cierto que el género depende del realismo y necesita de nuestra credibilidad, también es una forma de mirar el mundo y por lo tanto de pensar y organizar acciones, escenarios y subjetividades que sin el policial pasarían desapercibidos o incluso no existirían. Como la novela romántica, como el fantástico y la ciencia ficción, el policial tiene una serie de reglas que todo escritor debe cumplir, de modo que es el género, más que los escritores, el que construye los personajes, la atmósfera y los posicionamientos sobre el orden social. Si la novela romántica piensa la realidad desde el laberinto que lleva al matrimonio, elaborando reflexiones e ideas sobre el mundo que son propias del género, el policial lo hace partir de aquello que rompe o cuestiona el tejido social.

Para Agamben, un dispositivo es cualquier discurso o artefacto que ejerce una cierta fuerza sobre el ser a fin de generar en él una subjetividad. En este sentido, un dispositivo puede ser la carrera de derecho, un teléfono celular o un cigarrillo, porque estos son discursos y objetos que obligan a realizar determinado tipo de gestos y a pensarse de una cierta manera, de modo que la abogacía produce abogados, los celulares gente abismada en las redes sociales y el cigarrillo pensadores solitarios que echan humo afuera de la habitación. El género policial puede comprenderse como un código que obliga a los escritores y a los lectores a pensar lo social por medio de tres personajes infaltables que son el asesino, la víctima y el detective, y a través de un clima particular, que en general se revela desencantado, todo lo cual conlleva una evaluación nítida del entramado político e institucional. Pero además, el policial contribuyó a la conformación de las subjetividades contemporáneas, como lo muestra el hecho de que el género, especialmente en su inflexión negra, articuló con las grandes estrellas de Hollywood, de modo que obtuvo representación

visual un nuevo tipo de personaje, que no es ni héroe ni antihéroe, sino un hombre duro, que se mueve en una sociedad corrompida.

Para poner un ejemplo emblemático, recordemos que Humphrey representó a Phillippe Marlowe en *El sueño eterno*. Sintonizando con ese personaje de Raymond Chandler, volvió atractivos el sombrero, el piloto, el gesto torcido de la boca, pero también el cigarrillo, el whisky, los bares llenos de humo y la filosofía melancólica y desencantada que se transmite de sus palabras a su postura corporal. La muestra más extraordinaria de este poder de influencia se encuentra en la película *Sueños de un seductor* (*Play it again, Sam*), del director Herbert Ross. En ella, el protagonista, interpretado por Woody Allen (quien es, además, el guionista del film), es un neurótico que se enamora de la mujer de su amigo y, cuando está solo, se le aparece Bogart, para darle consejos de vida. Al final de la película, deja a la mujer de su amigo en una pista de aviones, repitiendo las palabras que Bogart le dice a Ingrid Bergman al final de *Casablanca*. Entonces, Bogart le dice que ha adquirido un estilo (una subjetividad). El actor se esfuma y Woody Allen puede tomar las riendas de su vida.

Si el género policial constituye dispositivo de subjetividad de este tipo, es también un artefacto que opera con lo que solemos llamar el archivo. Desde los relatos de Poe, el detective trabaja con archivos de todo tipo, escrituras, cartas, expedientes, códigos penales, prontuarios, informes de laboratorio, pero lo más importante es que el policial, como destaca Daniel Link en *El juego de los cautos*, transforma el mundo en una red de signos, porque el cuerpo de la víctima, tirado en el piso, es un archivo cargado de huellas que hay que analizar, de la misma manera que lo es esa especie de libro abierto que constituye la escena del crimen. En este aspecto, como sucede con muchas formas de la cultura masiva, el policial ocupa un lugar de avanzada, en este caso respecto de la noción de archivo, porque anticipa reflexiones que van a ser retomadas más tarde, tanto por el psicoanálisis como por la noción de archivo que Jacques Derrida elaboró a partir de Freud. El dato más claro en este sentido se encuentra en “El seminario sobre *La carta robada*”. En ese texto, Jacques Lacan comprende el sistema de significantes como una memoria que se encuentra por encima de las subjetividades, porque de hecho pone de relieve que es la cara (la letra) la que configura las posiciones que ocupan los sujetos. En el origen del género, el policial

muestra que se desenvuelve sobre la matriz de una semiología que se encuentra antes de Saussure y que carga con un archivo determinante para el ser humano.

Lo mismo puede decirse a partir de los grandes casos clínicos de Sigmund Freud. En *El hombre de los lobos*, *El hombre de las ratas* o en el análisis que hace de las memorias del paranoico Schreber, Freud se muestra como un detective que recolecta pistas, y esas pistas apuntan, de hecho, a los delitos más escabrosos de la sociedad: el asesinato del padre y el sexo con la madre. En este sentido, podemos decir que Freud convierte la historia de Edipo en un mito que tiene sus raíces en la literatura policial. Para fortalecer esta hipótesis, podemos recordar, con Walter Benjamin (1990), que la tragedia clásica escenifica un procedimiento judicial y que, para Foucault (1995), *Edipo rey* es la historia de una investigación policial. En *Moisés y la religión monoteísta*, Freud llevó esta pasión al extremo. En ese ensayo descubre, con una lectura a contrapelo de la Biblia, que Moisés no murió de muerte natural, sino que lo mataron los judíos en el desierto, y luego encubrieron el crimen convirtiéndolo en Dios. Para Freud, la religión judía, como la totémica y la cristiana, es una forma sofisticada de borrar las pistas de un asesinato.

A lo largo de su historia, la literatura policial definió distintas maneras de operar con el archivo. En su cálido ensayo sobre el primero de ellos, P. D. James afirma que en Inglaterra el policial clásico propone un mundo cohesionado, que tiene un profundo sentimiento de lealtad hacia la monarquía y la iglesia y una gran confianza hacia el sistema penal de justicia. De acuerdo con esta perspectiva, que ya se encuentra en Conan Doyle, el criminal está afuera del pacto social y por lo tanto viene a romper el equilibrio institucional. El policial clásico es un dispositivo que se propone preservar los fundamentos de la sociedad británica (lo que está en sus archivos) expulsando al criminal y manteniendo un código en el que se defienden las formas de vida heredadas. En cambio, como adelanta Ricardo Piglia en su conocido prólogo de 1979, el policial negro mira la sociedad desde el crimen, lo que lo lleva a romper con las ficciones de la realidad, demostrando que lo que reina es la corrupción y la borrado de fronteras entre lo legal y lo ilegal. Resulta sintomático que novelas como *A sangre fría* de Truman Capote, muy cercana al género, o las películas policiales de los hermanos Cohen, lleven el acto criminal a pequeñas ciudades o pueblos rurales. De este modo, destruyen el mundo idílico y, por lo tanto, el archivo que sustentaba al policial clásico. Aunque en *Vigilar y castigar* Foucault ataca la narrativa policial,

podemos decir que, así como el género anticipó la memoria de Freud y la noción de archivo de Derrida, las novelas de Dashiell Hammet y Raymond Chandler, con la enorme influencia que tuvieron en las producciones de Hollywood, presentaron antes de Foucault la idea de que la sociedad no está conformada sólo por lo legal sino también por el control y apropiación de lo delictivo.

La capacidad que tiene el género policial de intervenir la realidad se puede percibir en la Cuba de la revolución. Como sabemos, en los años '60 el campo literario cubano logró sortear las presiones de algunos intelectuales comunistas, como Mirta Aguirre, y consiguió evitar el realismo socialista. Sin embargo, en un libro reciente, Duanel Díaz Infante demostró que en los '70 en Cuba comenzaron a publicarse novelas policiales mediante las cuales los escritores y críticos encauzaron los propósitos didácticos e ideológicos de aquel célebre y repudiado estilo narrativo. Efectivamente, el origen del género se encuentra en la convocatoria de un concurso por parte de la Dirección Política del Ministerio del Interior, lo cual anticipa las intenciones últimas de esos ejercicios novelísticos. Como notas características, se destaca la construcción de un orden en base a una cierta mirada temporal-evolucionista-mesiánica de la sociedad. Esto se debe a que el criminal nunca es un criminal común, sino que representa a sujetos que mantienen todavía la lógica burguesa y por supuesto los vicios que esta conlleva. De este modo, escribe Duanel Díaz, "El criminal necesariamente fracasa porque constituye un rezago del régimen llamado a desaparecer, y es por eso que todos los delitos que no se ajusten a este molde deben quedar fuera de escena" (186). Lo mismo vale para las novelas de espionaje cubanas. En *Nosotros, los sobrevivientes* (1981), Luis Rogelio Noguera presenta la historia de un doble agente de los servicios secretos que se infiltra en los grupos de mercenarios de la CIA en Miami. En un acto heroico, decide morir para impedir que se concrete una misión contra Cuba. Si bien las novelas policiales o las de espías pueden representar tipos sociales, lo fundamental es que construyen un ordenamiento ideológico con esos elementos, existentes o no, de manera que organizan la sociedad colocándola en una temporalidad, por medio de personajes oscuros que deben ser superados y reprimidos y a través de la conceptualización de que la sociedad se encuentra en una guerra encubierta con EEUU<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>En *La fiesta vigilada*, Antonio José Ponte trabajó con especial agudeza este tema de la guerra inminente con Estados Unidos como forma de configuración de la sociedad.

Esta capacidad de intervención del género policial se revela más clara cuando el orden literario y cultural que plasman las novelas de los '70 entra en crisis. En el libro recién citado, Díaz Infante sitúa como punto de inflexión el éxodo de Mariel, en 1980, cuando miles de personas salieron de ese puerto rumbo a Miami. Para el crítico, este acontecimiento pondría de relieve el fin de la novela policial revolucionaria, pues los que se van no son unos pocos residuos burgueses pre-'59, sino miles de personas, entre los que se encuentran personas jóvenes que simplemente quieren escapar de la vida en el socialismo. Pero más allá de las fechas, la destrucción de la novela policial revolucionaria y la composición de una novela crítica con el sistema político cubano son dos acciones que se realizaron mediante la adopción de la novela negra al estilo norteamericano a fines del siglo XX. Su máximo representante es, por supuesto, Leonardo Padura.

Las cuatro novelas que publicó en los años '90, protagonizadas por el policía Mario Conde, conforman una tetralogía que refiere hechos sucedidos en las cuatro estaciones de 1989 (de ahí que reciban el nombre de “las cuatro estaciones”). La elección del año es significativa, ya que en ese año se produce la caída del Muro de Berlín, con las dramáticas consecuencias económicas para Cuba, que ingresa en el llamado “período especial”, pero también con el impacto en la base de sustentabilidad de la vía comunista de organización social. Menos recordado es un episodio escabroso de la política interior de la Isla: ese año, el general Arnaldo Ochoa, un revolucionario histórico que había mostrado su talento y voluntad de servicio como jefe de operaciones en Angola, fue encontrado culpable de participar en el tráfico de cocaína en sociedad con el Cartel de Medellín. Como cuenta Norberto Fuentes en *Dulces guerreros cubanos*, el juicio fue rápido y, condenado a muerte, él y varios de los que fueron encontrados culpables fueron fusilados al amanecer. Para Padura, este escándalo significó descubrir la “profundidad de la grieta que, en realidad, tenía la en apariencia monolítica estructura política, militar e ideológica cubana” (2016:172). Estas palabras, y la elección de 1989 como año de inicio de las novelas de Mario Conde, deben tomarse como símbolos. Si por una parte el personaje comienza a vislumbrar las carestías económicas, según una pendiente que no va a hacer otra cosa que acentuarse en las novelas siguientes, por la otra Padura toma el estado de corrupción como el verdadero trasfondo del discurso oficial y por lo tanto lo utiliza para ponerlo en crisis.

De las cuatro novelas del ciclo, *Máscaras* es la que mejor expone estas operaciones. En ese texto, Mario Conde investiga el asesinato de Alexis Arayán, un homosexual que aparece muerto, vestido de mujer, al borde del río. A medida que transcurre la investigación, Conde descubre que la víctima era un verdadero campo de batalla en el que se disputaban la primacía varios dispositivos de subjetividad. En primer lugar, como homosexual, Alexis frecuentaba el mundo gay de La Habana, que se articula, a su vez, con la bohemia artística e intelectual. Allí conoció a Alberto Marqués, un viejo director de teatro de los años '60, que fue silenciado en el '71 tras el caso Padilla. Alexis vivía en la casa de este personaje y, la última noche de su vida, salió con el vestido rojo que el director había confeccionado para una puesta en escena, en versión travesti, de *Electra Garrigó*, la obra de teatro de Virgilio Piñera. En paralelo con este entramado cultural clandestino, Alexis también conecta con el mundo católico (en vida fue un católico fervoroso), pero también con la cultura oficial, ya que es hijo de Faustino Arayán, un importante funcionario de la diplomacia cubana.

El tema de la novela es la reconstrucción de las últimas horas de su vida. La noche del crimen, Alexis toma el vestido rojo, que Marqués había confeccionado para *Electra Garrigó*, y sale a la calle travestido. Si de este modo afirma su homosexualidad, también se preocupa por reafirmar los otros discursos que recorrían su vida. En primer lugar, decide vestirse de *Electra* el 6 de agosto, que es el día en que los católicos celebran la Transfiguración, es decir, el momento en que Jesús empieza a brillar de una manera sobrenatural y la voz de Dios lo reconoce, ante los apóstoles, como su hijo. Esta cuestión no es menor, porque recordemos que lo que define a Cristo, si hay algo que lo define, es que inaugura un nuevo pacto, un nuevo contrato, una nueva alianza, con Dios padre. Con su vestido rojo y su joven homosexualidad caribeña, Alexis le da al relato católico un aire dramático de bolero. Pero lo más significativo es que, vestido de mujer, esa noche Alexis se propone enfrentar al padre, a ese padre que pertenece a la alta burocracia cubana y que representa, por lo tanto, al modelo del hombre nuevo guevariano. Si Jesús se pregunta en la cruz por qué su padre lo ha abandonado, Alexis se viste de mujer para escandalizar al padre y arreglar cuentas al borde del río. Por un momento, la homosexualidad, el catolicismo y la cultura oficial se encuentran, pero esta confluencia rompe, y no une, la estructura simbólica cubana. Esto se debe a que lo que Alexis tiene en mente esa noche es enrostrarle al padre

que él sabe la verdad, que él, su hijo marica, y encima de todo, ahora también travestido, sabe que él, su padre, es un impostor, que para lograr su puesto en la diplomacia falsificó documentos y se inventó un pasado de revolucionario. No deja de ser fuerte, por irónico que parezca: un homosexual, disfrazado con ropas de teatro, le dice al hombre del socialismo que él es el verdadero travestido. Entonces, Faustino Arayán agarra el lazo del vestido rojo, lo levanta hasta el cuello y aprieta hasta dejarlo muerto, tirado en la tierra. En este entramado de disfraces, *Electra Garrigó* juega un rol central. El mito es muy conocido: Clitemnestra mata a su marido Agamenón, y su hija Electra impulsa a Orestes a matar a su vez a la madre asesina. En *El origen del matrimonio, la propiedad privada y el Estado*, Friedrich Engels sostiene que el mito de *Electra* escenifica el fin del matriarcado (que estaba en manos de Clitemnestra) y el principio del patriarcado. La obra de Padura propone un nuevo pasaje: el abandono del patriarcado estalinista y el anuncio de otro orden, en el que las identidades se construyen por fuera de la burocracia cubana. Pero esta transformación es mucho más profunda que la famosa aceptación de las diferencias a la que nos hemos habituado en la actualidad. Si abandonamos por un momento Cuba, podemos decir que uno de los grandes descubrimientos de nuestra modernidad es que los lenguajes no están respaldados por un significado o un ser, sino que son inscripciones de diferencias en constante proliferación. Jacques Derrida es el autor principal en este sentido, pero su obra articula con una revolución que va más allá de su autoría, porque desde hacía mucho tiempo que el mundo se había visto invadido por lenguajes de todo tipo, la publicidad, el psicoanálisis, las telenovelas, el nouveau roman, las grandes ciudades, todos discursos que suprimen la idea de que existe un ser detrás de los lenguajes. En *Máscaras*, Padura muestra que este proceso también se produjo en la cultura cubana. Si Faustino Arayán puede falsificar los documentos e inventarse un pasado, es porque el hombre nuevo se ha convertido en una máscara que ya no tiene que ver ni con el ser ni con la verdad. La posición que Padura asume en *Máscaras* y el resto de sus novelas policiales está cerca de las revisiones de la teoría marxista que se hicieron desde los años '80. Entre estas grandes relecturas, hay que resaltar *Hegemonía y conciencia socialista*, un libro en el que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe superan la idea de la sociedad sin clases y las propuestas de que la sociedad es o se puede convertir en una unidad orgánica. Para estos autores, la sociedad no es una unidad, sino una red de conflictos sin solución, de modo que lo que nos

mantiene dentro de ella no son cuestiones como la comunidad nacional, sino la lucha por el dominio, es decir, la guerra entre los que mandan y los que están obligados a obedecer. Si tomamos el planteo lacaniano de Laclau, podemos decir que la unidad de la cultura cubana, hasta 1989, estuvo garantizada por el punto de capitonado, es decir, por la forma en que el hombre nuevo, como discurso y modelo, organizaba el resto de los lenguajes de la Isla. En su narrativa, Padura demuestra que esta articulación queda gravemente lesionada en 1989, no sólo porque el socialismo se derrumba a nivel internacional y se abre una crisis económica sin precedentes en Cuba, sino también porque el hombre nuevo se convierte en una figura del pasado, lo que hace que comiencen a surgir formas de identidad que rompen con los dispositivos de normalización. Como se advierte en Alexis, un entramado de discursos contradictorios entre sí, el socialismo se desgrana en disyunciones, como si se desatara un nudo borromeo y las cuerdas quedaran liberadas.

Como dije al principio de este trabajo, el policial es un dispositivo que se pregunta por la subjetividad, el lenguaje, el archivo y la organización política y jurídica de la sociedad. Si la novela policial revolucionaria, que suplió el realismo socialista en los años '70 y parte de los '80, intervino la realidad para ratificar el socialismo, la recuperación de la escuela norteamericana constituye una deconstrucción de los lenguajes que le daban sustento a esa ideología. La desarticulación que muestra Alexis de esos discursos (el catolicismo, la política, la burocracia, el machismo, el hombre nuevo) muestra que el policial se convierte en un dispositivo crítico que tensiona el socialismo de los años '90 para mostrar que, una máscara al fin, detrás de él no hay nada. O si hay algo, son los crímenes de los viejos burócratas que ocupan el poder y los desengaños de personajes como Mario Conde y sus amigos. No es poco, podríamos decir, para un género masivo como el del policial.

## **Bibliografía**

- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Díaz Infante, D. (2014). *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid: Verbum.
- Engels, F. (2006). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Foucault, M. (1995). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.



- Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar*. México, México: Siglo XXI.
- Fuentes, N. (1999). *Dulces guerreros cubanos*. Barcelona: Seix-Barral.
- Jacobs, A. P. (prod.), Capra, F. (prod.), Ross, H. (dir.) (1972). *Play it again, Sam*. Estados Unidos: APJAC Productions.
- James, P. D. (2009). *Todo lo que sé sobre novela negra*. Barcelona: Ediciones B.
- Lacan, J. (1988). “El seminario sobre *La carta robada*”. En *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laclau, E. y Chantal, M. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Link, D. (comp.) (2003). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- Nogueras, L. R. (1981). *Nosotros, los sobrevivientes*. La Habana: Letras Cubanas.
- Padura, L. (2015). *Máscaras*. Buenos Aires: Tusquets.
- Padura, L. (2016). “El soplo divino: crear un personaje”. En A. García. *Los rostros de Leonardo Padura*. Madrid: Verbum, 171-180.
- Piglia, R. (1979). “Introducción”. En *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: CEAL.
- Ponte, A. J. (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.