



Hacia una nueva poética del policial cubano: la trilogía de Leo Martín, de Lorenzo Lunar Cardedo

por Carlos Uxó

La popularidad alcanzada por Leonardo Padura Fuentes dentro y fuera de Cuba con la serie de Mario Conde (la tetralogía *Las cuatro estaciones*, 1991-1998; las novelas breves *Adiós Hemingway* y *La cola de la serpiente*, 2001; y las novelas *La neblina del ayer*, 2005 y *Herejes*, 2013) ha tenido un impacto sin duda positivo, por cuanto ha servido para captar la atención de numerosos lectores que hasta hace poco percibían el policial como un género menor. Del mismo modo, las novelas de Padura han conseguido que incluso los círculos académicos más tradicionales, generalmente reacios a prestar atención al policial, se abran paulatinamente a su análisis y publiquen estudios sobre su obra. No obstante, considero que el interés prestado a este autor se ha desarrollado en claro detrimento de un detallado análisis tanto del neopolicial cubano como fenómeno, como de la obra de determinados escritores en particular.



Del mismo modo que el español Andreu Martín considera que la llegada de la serie Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán resultó tan deslumbrante que cegó al público a la existencia de policiales de otros escritores españoles (2006: 9), podría afirmarse que el abrumador éxito de Padura Fuentes ha resultado en una escasísima atención crítica a las novelas de escritores de la talla de Lorenzo Lunar, Amir Valle o José Latour, por citar solo los más reputados. Así, cuando éstos aparecen mencionados, suelen hacerlo mayoritariamente como meros continuadores de lo iniciado por Padura, a cuyo rebufó supuestamente actúan.

A contrapelo de esa tendencia, este artículo se centra en la trilogía protagonizada por Leo Martín, de Lorenzo Lunar (*Que en vez de infierno encuentres gloria*, 2003; *La vida es un tango*, 2005; *Usted es la culpable*, 2006), con el fin de demostrar cómo el autor desarrolla en ella su propia poética del policial, la cual nace no como mero anexo a las novelas de Padura, sino más bien como desmantelamiento y antítesis del andamiaje ideológico y formal de la novela policial revolucionaria. Comienzo para ello con un breve acercamiento al contexto político y cultural de las primeras décadas de la Revolución Cubana, el cual resultará determinante en el desarrollo de la literatura cubana hasta nuestros días.

Hasta comienzos de los años 70 el género policial o detectivesco cubano se había venido cultivando mayoritariamente como una mera copia de los modelos inglés (la novela de enigma tipo Agatha Christie) o americano (el *hardboiled* de Dashell Hammet). Si bien es cierto, como documenta ampliamente Stephen Wilkinson, que la popularidad del género resultaba evidente (tal y como reflejan novelas, series radiadas, películas y revistas especializadas), la huella que aquellas primigenias muestras dejaron en la tradición literaria cubana ha sido prácticamente nula. Incluso la frecuentemente citada *Fantoches 1926*, novela escrita por los componentes del grupo Minorista, cada uno de los cuales se encargó de redactar un capítulo, no deja de ser más un divertimento que un producto literario de calidad.

La publicación de la novela *Enigma para un domingo* (1971) de Ignacio Cárdenas Acuña y su consiguiente éxito de ventas, sin embargo, tienen un efecto inmediato y duradero en el campo cultural cubano, en el que el género policial habrá de desarrollarse con vigor.

Para entender tanto la rapidez con que se produce tal desarrollo, como la popularidad alcanzada, resulta imprescindible, siquiera brevemente, revisar la política cultural de la Revolución Cubana y el proceso de redefinición del papel de los intelectuales, entre ellos los escritores, en la década de los sesenta y setenta.

En los meses inmediatamente posteriores al triunfo revolucionario de 1959 pareció establecerse entre escritores y artistas un clima de autonomía artística absoluta, libre de cualquier normativa oficial.



Sin embargo, ya para 1961 resultaba obvia la tensión creciente entre un numeroso grupo de intelectuales que abogaban por un entendimiento de la libertad que alcanza tanto a la forma como al contenido mismo de la obra artística, y determinados sectores revolucionarios para quienes el contexto especial de la Revolución Cubana, y en especial su creciente diferendo con Estados Unidos, obligaban al intelectual tanto a posicionarse políticamente, borrando cualquier posibilidad de una independencia en la que no creían, como a combatir al enemigo capitalista con las armas a su alcance, pluma, pincel o celuloide.

Las crecientes tensiones llevaron a Fidel Castro a convocar en junio de 1961 una serie de encuentros con escritores y artistas en los que el tema sería tratado abiertamente. Estos encuentros concluirían con las famosas “Palabras a los intelectuales”, en las que Fidel proclamaba: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada”. Independientemente de si esa era su intención o no, debate ajeno al alcance de este artículo, el discurso de Fidel, fue interpretado por la mayoría (o, crucialmente, por los órganos culturales oficiales) como un claro apoyo a la línea que concebía el arte como un frente de lucha de la Revolución, exigía de los artistas su participación en la construcción de la nueva sociedad, repudiaba proyectos artísticos apolíticos (que en el fondo consideraba inexistentes) y defendía la regulación estricta de la producción cultural a partir de estos parámetros.

Esta línea tomaría cada vez más fuerza a partir de 1967 (coincidiendo con el inicio del caso Padilla y la llamada “Ofensiva Revolucionaria”), resultando evidente durante la asamblea de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) de 1968 y, sobre todo, la Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971, donde se proclamaba la necesidad de “mantener la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo” y la existencia de “una sola dirección político-cultural” (UNEAC 1971: 7). A partir de ese momento y con intensidad creciente en la década de los setenta, la política cultural cubana retorna (de manera incluso más enérgica) al apremio a todo intelectual a involucrarse activamente en la Revolución o atenerse a las consecuencias. Tal y como proclamaba en 1969, con impresionante rotundidad, Mario Benedetti:

Si algún pronóstico puede hacerse a esta altura, es que de ahora en adelante acaso haya una más fuerte presión social para que los intelectuales se integren en la Revolución. [...] Una Revolución tiene [...] el derecho de no entenderse con [los intelectuales] [...] contemplativos, y hasta de ser injusta con ellos. (1969: 112)

El campo cultural cubano había entrado en lo que se vino a conocer posteriormente como el Quinquenio Gris, la década negra, o incluso “el trinquerio amargo” (Coyula), sin duda alguna la etapa de la Revolución Cubana en que más recio control se ha ejercido sobre la producción de intelectuales y artistas.



Como resultado, en el terreno de la narrativa se impone el texto panegírico y mitificador, de función exegética (de los logros de la Revolución), poco exploratorio y cada vez menos conflictivo (lo que se llamó el “sinflictivismo”); se evitan los experimentalismos formales y se tiende a una línea argumental simple, centrada en el apoyo obvio y sin fisuras a la Revolución.

Es en este contexto, como mencioné anteriormente, en el que se publica la novela de Cárdenas Acuña, cuyo inmediato éxito no pasó desapercibido a quienes trataban de encontrar un género que atrajera a las masas al tiempo que permitiera su adoctrinamiento en los principios de la Revolución. Apenas un año más tarde, la Dirección Política del Ministerio del Interior convocaba el I Concurso Aniversario de la Revolución, dedicado en exclusiva al género policial, al cual solo podían presentarse miembros de las fuerzas de seguridad dependientes del Ministerio del Interior, quienes formaban también el jurado. Nació de tal modo lo que los críticos cubanos vinieron a denominar la novela policial revolucionaria, un género íntimamente ligado a las fuerzas de seguridad del estado y condicionado en estética y contenido por la finalidad palmaria para la que había sido pergeñado y en el que se repitió hasta la saciedad el siguiente esquema:

1.- cadáver que aparece. 2.- inicio de la investigación y presentación de los investigadores. 3.- imprescindible participación de las organizaciones de masas para descifrar el primer enigma. 4.- solución del primer enigma: el asesinato tiene un trasfondo político ideológico. El homicida entra ilegalmente al país y tiene algún vínculo con la CIA o alguna organización contrarrevolucionaria del exilio. Generalmente la víctima también. 5.- la historia se desvía hacia la típica novela de espionaje. 6.- solución del segundo enigma: se descubre el asesino, los vínculos entre la víctima y el homicida, el móvil del asesinato y se destruye la red enemiga que tiene como objetivo sabotear un objetivo clave de la economía o atentar contra la vida de algún dirigente de la Revolución. 7.- final aleccionador donde el triunfo del bien sobre el mal se traduce en el carácter invencible de nuestra Revolución. (Lunar 2012: 18-19)

Durante casi dos décadas, el lector de policiales cubanos asiste a un lento e imparable marchitar de un andamio cada vez menos atrayente del que apenas algunos ejemplos aislados consiguen escapar. Solo a partir de la década de los noventa, con el desarrollo de lo que se ha venido a denominar neopolicial, el género detectivesco respira una bocanada de aire fresco y consigue deshacerse de unas ataduras que lo asfixiaban. Llega entonces el momento de ajustar cuentas, de repasar orientaciones y tendencias y crear una poética radicalmente opuesta a la que instituyeran José Antonio Portuondo, Luis Rogelio Noguerras o Armando Cristóbal Pérez.



Cabe indicar que este afán por renovar el género está claramente vinculado con una tendencia observable a nivel mundial, y, quizás más concretamente, en Latinoamérica, donde el llamado neopolicial había venido desplazando a las versiones más clásicas del género. Desde esta nueva perspectiva, se tiende al realismo más crudo, se revisan las historias oficiales, se recuperan formas de la cultura popular, se insiste en la crítica social y se reflexiona sobre lo metaficcional, en lo que se ha denominado “una revuelta ético-estética” (García Talaván 2014: 72). Escritores como Paco Ignacio Taibo II en México, Ramón Díaz Eterovic en Chile, Patricia Melo en Brasil, Mempo Giardinelli en Argentina o Leonardo Padura en Cuba se centran en una realidad caótica, posmoderna y citadina, narrada con el lenguaje de la calle, en la que la resolución del delito pierde su centralidad en favor de una exploración de la sociedad en la que éste acontece. Por lo que se refiere a Cuba, ha de recordarse igualmente la obra de Daniel Chavarría, precursor a través de novelas como *Joy* (1976) y *Allá ellos* (1992, pero terminada años antes) de una línea renovadora que intenta romper con el encorsetamiento normativo del policial revolucionario.

Es en este afán de renovación en el que se incrusta la obra de Lorenzo Lunar, quien desde la publicación de su primer libro de relatos (*El último aliento*, 1995) hace patente su interés por una renovación que deje atrás definitivamente la repetición de manidos esquemas. De su narrativa, tal y como avancé en la introducción, analizo a continuación la trilogía protagonizada por Leo Martín, en la que a mi entender el lector asiste al desmantelamiento de la poética del policial revolucionario, en oposición a la cual, aunque sin referirse a ella en ningún momento, Lunar desarrolla la suya.

Por motivos de espacio, he elegido centrarme aquí en el papel del investigador, el pueblo y los Comités de Defensa de la Revolución, así como la huida de lo que el escritor denomina “realidad virtual” (Lunar 2012: 117).

Una de las bases primordiales sobre la que se construía la novela policial revolucionaria consistía en la encarnación, en la persona del agente o agentes investigadores, del ideal guevariano del hombre nuevo, libre de toda alienación capitalista y entregado íntegramente, sin fisuras ni titubeos, a la construcción de la sociedad socialista. La “acrisolada honestidad” de los combatientes revolucionarios, en palabras de Fidel, se reflejaba así en la “moral intachable” de sus ficticios compañeros, en puridad meras “anécdotas” despojadas “de su individualidad”, y cuya finalidad principal queda limitada a descubrir “un determinado momento histórico y una proyección filosófica” (Sandoval 1982: 58 y 60). El trabajo de estos investigadores, insisten los teóricos cubanos del momento, se lleva a cabo no solo a partir de una metodología científica antítesis de la genialidad casi circense de, por ejemplo, Hercules Poirot o Sherlock Holmes, sino también, y esto resulta cardinal, con la inestimable colaboración tanto del pueblo en general, como de los miembros de los Comités de Defensa en particular (Nogueras y Rodríguez Rivera 1982: 152; Cristóbal Pérez 1982: 302), reflejo todo ello del “principio leninista de la colaboración colectiva y



la responsabilidad individual” frontalmente contrapuesto al individualismo inherente al sistema capitalista (Portuondo 1973: 130).

En las antípodas de tanta idealización, el protagonista de la trilogía aquí analizada, Leo Martín, se caracteriza por una incómoda e irresoluta liminalidad que resulta primordial en su atractivo como personaje y narrador. Frente a la ubicua unidimensionalidad de los agentes del orden del policial revolucionario, resultado inevitable de su “sinflictiva” vivencia del entorno en que se mueven, Lunar dota a Leo Martín de una problemática ambigüedad derivada de su doble posicionamiento como Jefe de Sector y vecino del barrio en que lleva a cabo sus investigaciones, en el cual también nació y creció: “Ser policía no es fácil. Ser policía es algo bien difícil. Sobre todo cuando uno quiere ser policía y “hombre” al mismo tiempo” (Lunar 2005: 45). De tal modo, Leo habita un espacio intermedio, de fricción constante, en el que, como indica Amir Valle, la colisión es inevitable:

[L]o más llamativo es ese encontronazo: Leo Martín policía contra el Leo Martín habitante común del barrio. Un encontronazo que envuelve amores convulsos, relaciones tormentosas, traiciones, fidelidades, perversiones: todo lo que habita en las entrañas y el alma de un barrio, bajo el lema eterno del enfrentamiento entre el bien y el mal, pero con resonancias muy humanas que humanizan aún más a sus protagonistas. (Valle 2004: s.n.)

Este sempiterno equilibrio inestable en que vive Leo Martín marca las tres novelas de la serie, dotándolas de una porosidad por la que se filtran todo tipo de ambigüedades e indefiniciones, y situándolas en el polo opuesto del modelo de novela cerrada. En su artículo “¿Cómo se escribe la novela policial?”, Luis Rogelio Noguerras subrayaba la necesidad por parte del escritor de policial revolucionario de ofrecer un final cerrado con que resultara incuestionable la victoria sobre “la lacra del pasado capitalista” (1982: 40). Si bien Noguerras se refería únicamente a la conclusión de la novela, puede afirmarse que el carácter cerrado es aplicable a su entendimiento de la novela en su totalidad, cuyo foco se desplaza del enigma a un mensaje político manifiesto con el que el lector solo puede concordar. Por contra, Lunar crea una trilogía que obliga a leer con la suspicacia y la incredulidad que Borges atribuía al lector del género policial, y lo hace a partir de un protagonista que, lejos del héroe épico que aclamara Alejandro Sandoval, se mueve entre los grises de una indefinición que se propaga y contagia a la serie completa.

En este sentido, vale la pena recordar un texto sobre el policial revolucionario escrito por el propio Lunar poco después de la publicación del primero de los tres libros que componen la trilogía (es decir, consciente ya del valor del personaje creado). En este texto, Lorenzo Lunar imaginaba soluciones superadoras de los manidos esquemas del género en Cuba, y proponía:



Podría pensarse también en crear un nuevo héroe, un nuevo policía para nuestra literatura. Un héroe que es EL PUEBLO porque proviene del pueblo, porque nació en (del) pueblo, vive con el pueblo y se nutre de la manera de actuar, hablar y pensar del pueblo. Un héroe que conoce la psicología de la gente que le rodea (buenos y malos) porque esa es su propia psicología. (2012: 17, mayúsculas en el original)

En *Lunar*, conceptos como “pueblo” y “héroe”, que rodeados de un aura hagiográfica resultan ubicuos en los textos programáticos del policial revolucionario, se redefinen mediante un proceso de desacralización que reemplaza infalibilidad con vulnerabilidad y tratados marxistas con letras de boleros y enseñanzas de “la escuela de la vida” y “la Universidad de la calle” (2005: 45).

Apenas iniciada la trilogía, el lector encuentra el siguiente comentario de Leo que, dado el relieve que le da su posición al principio de la serie y tres de los rasgos que apunta, merece especial atención:

¿por qué cojones vivo todavía aquí, si vivir en el barrio le ronca los cojones?
Y no le encuentras respuesta a la pregunta. O al menos no sabes responderla con palabras.
Y buscando esas palabras se te derrite la mollera. Y te vuelves a quedar rendido por el cansancio, convencido de que el barrio es un monstruo que te tiene atrapado, como a todos. (2003: 11)

En primer lugar, semejante declaración de inseguridad resultaría ciertamente inconcebible en el policial revolucionario, cuyos investigadores, metonimias más que individuos, no muestran sino una certeza y un vigor inagotables. Leo, por el contrario, admite en la tercera página de la novela su cansancio, algo que se repite en el epílogo (119) y en las dos obras que completan la trilogía (2005: 26, 82, 150; 2006: 135, 36) y que contrasta radicalmente con la importancia de la virilidad guevariana analizada extensamente por Braham en su estudio sobre la novela policial cubana. Confesiones similares se repiten en otros momentos de la serie, enfatizando reiteradamente la vulnerabilidad del policía: “Tengo miedo de mi oficio, tengo miedo de mí” (2005: 44); “siento deseos de llorar” (2003: 15); “Ahora estoy solo. Solo y amargado (2003: 17).

En segundo lugar, se apunta ya aquí una idea a la que se retorna una y otra vez a lo largo de la serie: un sentirse atrapado por el barrio, cuya fuerza resulta inmutable, y que posteriormente se expande para incluir la vida en general, a cuya merced el narrador declara encontrarse. Frente al épico investigador revolucionario, forjador de su propio destino y convencido de la transcendencia de su aporte a la teleología de la Revolución, Leo Martín se percibe a sí mismo en manos de un destino inalterable contra el que no caben las heroicidades (“¿y quién puede torcer el curso de la vida? Todo está ya escrito desde el momento que uno nace” 2005: 156) y que está detrás de los acontecimientos más importantes de su vida: su entrada a la policía (“Fue el



destino. Porque hay cosas que están para uno y no hay manera de librarse de ellas. Yo iba a ser policía porque eso estaba escrito”, 2003: 121), la muerte de Cundo (“había muerto solo, ese era su destino”, 2003: 17), el haber conocido a sus amigos (“aquel grupo de muchachos que el destino unió una vez en la esquina del barrio”, 2006: 128) o incluso el resultado de sus investigaciones (“Mi destino siempre había sido hacer tablas con Chago el Buey”, 2006:109). Al aceptar el destino (y no la Revolución, o la determinación personal) como rector de su vida, Leo queda marcado por un derrotismo evidente que no solo le humaniza, sino que también le identifica, nuevamente, como antítesis del investigador del policial revolucionario.

En tercer lugar, resulta interesantísimo ese “como a todos” con el que culmina el párrafo, y que remite a la ya citada frase de Lunar, según la cual el investigador debía ser un “héroe que conoce la psicología de la gente que le rodea (buenos y malos) porque esa es su propia psicología”. En ningún momento de la serie Leo Martín aparece en una posición superior al pueblo, a ras del cual se mueve, cantando sus mismas canciones, bebiendo su mismo calambuco y enamorándose de las mismas mujeres. Leo es pueblo, y lo es de una forma mucho más creíble que sus antecesores porque rompe con la dicotomía vanguardia–masa, conceptos ambos ausentes, y hasta ridículos, en la cotidianeidad del barrio, pero que se encuentran implícitos en la colaboración investigador-pueblo del policial revolucionario.

Como también mencioné con anterioridad, en el modelo nacido con el Quinquenio Gris, la labor de los investigadores contaba siempre necesariamente con el apoyo incondicional y constante de un idílico pueblo, convertido en verdadero protagonista de la narración:

[E]l personaje central, el personaje favorito de los autores policiales cubanos es un pueblo plenamente consciente de su momento, y de su papel histórico, papel y momento que asume en cada hecho delictivo para poner en movimiento los funcionarios adecuados y restañar, así, el rompimiento del orden. (Sandoval 1982: 59)

Si desde un punto de vista ideológico la colaboración del pueblo en su totalidad resultaba coherente con el proyecto revolucionario, la insistencia en este punto se convirtió de inmediato en un detrimento para el desarrollo narrativo, por cuanto llevó a engendrar innumerables personajes acartonados que no solo sabían absolutamente todo sobre sus vecinos, sino cuya invariable integridad revolucionaria imposibilitaba cualquier suspense, al quedar eliminados como sospechosos de manera inmediata. Igualmente, y puesto que resultaba imperativo “marcar” desde el primer momento a los criminales, éstos habitaban espacios propios claramente identificables como ajenos al proceso revolucionario, como casas de familias burguesas, locales frecuentados por homosexuales o por practicantes de la santería, o residencias con alguna conexión con el extranjero (preferentemente Estados Unidos). De tal modo, los



investigadores se hallaban físicamente separados de la contrarrevolución, registrándose “su único vínculo con el delito [...] al nivel de la ideología” (Lunar 2012: 24).

En las novelas de Lunar, por el contrario, Leo Martín no necesita desplazarse hasta un espacio depravado donde el orden social (revolucionario) se ha roto, por cuanto los crímenes tienen lugar y se investigan en el espacio que él mismo habita, y

en el que viven sus antiguos compañeros de aula, su madre, o incluso sus amantes. Es allí donde nació y creció, donde se casó y se separó, y donde habitan al mismo tiempo amigos y sospechosos, a quienes con frecuencia separa una borrosa línea que, al difuminarse, revela un conflicto de imposible resolución para el policía, obligado profesionalmente a desconfiar de algunos de sus seres más queridos. Por su parte, el pueblo ya no es consciente de su “papel histórico”, sino de la marcada línea, esta sí, que le separa de los agentes del orden, incluso si se llaman Leo Martín y nacieron y crecieron en el barrio. En este sentido, resulta especialmente interesante la conversación que el policía mantiene con su amigo Puchy en *Que en vez de infierno encuentres gloria*, en la que éste le dice a Leo:

Leo, nosotros somos amigos desde chamacos. Tú tienes confianza en mí y yo también confío en ti. Todos los de nuestro grupo confiamos en ti, pero tú eres policía. [...] Mira, en este barrio hay alguna gente que si nada más se imagina que yo estoy hablando esto contigo entonces tengo que mudarme por lo menos para China. Me matan, Leo. [...] Ahora vete, Leo Martín. Vete ahora mismo, mi hermano, y trata de no venir más a esta casa con ese traje de policía. (2003: 57, 58)

Por ello, a diferencia de la reiterada y voluntaria colaboración que los agentes encontraban en los compañeros revolucionarios, Leo encuentra reticencias y silencios, cuando no mentiras, y únicamente cuando los habitantes de ese barrio encuentran una motivación personal (y en ningún caso política) para ayudar al Jefe del Sector (que no a la Policía Nacional Revolucionaria), son ellos mismos los que proveen la información, en la cantidad que ellos determinan. Así lo hacen el Puchy o Pura en *Que en vez de infierno encuentres gloria*, y Chago el Buey en *Usted es la culpable*.

Además del pueblo, el investigador revolucionario contaba con la ayuda de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), unos “cederistas afables, milimétricamente informados” o una “viejita [que] se parece más a un personaje sacado de un cuento de hadas que a nuestra vecina” (Lunar 2012: 24 y 16). En la trilogía, por contra, las labores del CDR resultan sobre todo un engorro a evitar:

Se dice que la vigilancia es la principal tarea de la organización. En cada cuadra deben hacerse dos turnos: de once de la noche a dos de la madrugada, que casi siempre lo cubren un par de mujeres, y de dos a seis de la madrugada los hombres. También debe haber una ronda, que chequea el cumplimiento de la



guardia y apoya la vigilancia de los “objetivos económicos fundamentales”. En el barrio hay una bodega y una dulcería que ostentan la categoría de “objetivos económicos fundamentales”.

El asunto es que la gente va dejando de hacer la guardia por cualquier razón: porque uno llegó cansado del trabajo y al otro día tiene que salir bien temprano a cualquier cosa, incluso a trabajar; porque esa noche se fue de fiesta, porque hace frío... Entonces, de pronto, no hay una cuadra que tenga guardia por las noches. Y como no pasa nada, nadie se preocupa. (2003: 22)

Más aún, los varios personajes ligados a los CDR resultan detestables: Gordillo (2005: 47), Yusimí (2005:75) y La Palestina (2005:123) son delincuentes de medio pelo; la Nena, responsable de vigilancia del Comité, es un personaje ridículo y antipático que hace guardia en una dulcería considerada “Objetivo económico fundamental” (2003: 97), ceba en su casa un puerco, actividad tan ilegal como generalizada en la Cuba del Periodo Especial (2003: 96) y en algún momento incluso entra en una lista de sospechosos (2006: 72). A Mario, el presidente del Comité, parece habersele encomendado por única tarea la asistencia a entierros (2003: 33, 66; 2005: 56), actividad cargada de ironía que marca una desacralización en toda regla.

Por último, quisiera comentar la aparición del personaje de Lorenzo Lunar en la última novela de la serie, *Usted es la culpable*. En ella, las pesquisas de Leo Martín le llevan al club el Mejunje, donde se encuentra con el escritor, sobre quien comenta Raquel, la amante del policía:

Es un buen tipo. Bebedor y divertido. Socio de todos los trovadores. El Trío Enserie, en el que toca Roly, el negrito de la guitarra, ensaya en su casa. Loren escribe novelas policíacas. Ya se llevó el premio nacional de novela policial el año pasado y ahora está celebrando que ganó un concurso en España. Quizás hayas oído hablar de él pues por la radio están poniendo una serie policíaca suya. Puede que te interese oírlo algún día, porque el protagonista tiene mucho que ver contigo, se trata de un tipo que es jefe del Sector de la Policía en el barrio. (2006: 92)

Independientemente de la nada sutil promoción de su propio éxito (las menciones a los premios, así como otros datos biográficos que se incluyen, son rigurosamente ciertos, como lo es también la existencia del club el Mejunje), considero que la inclusión en la ficción narrativa de detalles de la realidad del lector ha de analizarse en relación al entendimiento del realismo inherente a la novela policial revolucionaria.

Como se ha visto anteriormente, los primeros años de la Revolución Cubana fueron testigos de un intenso debate en torno a las características que debía poseer la nueva novela revolucionaria. Si se me permite la generalización, podría decirse que aquellos sectores que acabarían convirtiéndose en regentes de la literatura de la



Revolución habían venido mostrando un claro rechazo a la literatura no mimética. Como señala Persephone Braham, tanto Roberto Fernández Retamar como José Antonio Portuondo mostraban una clara aversión hacia corrientes literarias (como el realismo mágico) que consideraban incapaces de reflejar la nueva realidad revolucionaria y resultado de las “aberraciones típicas de la cultura burguesa” (2004: 21 y ss.). Frente a esas tendencias, la meta de la novela revolucionaria debía ser reflejar

la realidad, pero no -puntuación de extraordinario interés- la realidad perceptible, sino la realidad deseada, contribuyendo de tal modo a forjar el sueño revolucionario y crear una nueva Cuba. En puridad podría afirmarse, como asevera Fernández Retamar, que de hecho no se trataba tanto de reflejar fielmente la realidad cuanto de inventarla (Dalton 1969: 87).

Radicalmente opuesta a esta poética de la realidad, Lunar basa su trilogía en una poética de la veracidad en la que la novela retoma su papel mimético hasta llegar, sin que en ello haya de verse contradicción alguna, a difuminar la línea que separa realidad y ficción. En este sentido, la inclusión del escritor como personaje, estrategia narrativa compartida por numerosos escritores cubanos contemporáneos, no puede entenderse tanto como un juego posmoderno en torno a la focalización (como ocurría en el caso de los Novísimos), cuanto como un deseo de yuxtaponer autenticidad histórica y verdad oficial con el fin de deslegitimar la versión de la realidad pergeñada por la historiografía revolucionaria. De tal modo, frente a lo que el propio Lunar denomina jocosamente la “realidad virtual” del policial revolucionario, él se decanta por la “realidad verbal” que Amelia Simpson menciona como una de las características del neopolicial (Lunar 2012: 117; Simpson 1990: 54).

La trama de los relatos de Lunar está urdida a partir de individuos que se pasean todos los días por las calles de Santa Clara y que el escritor convierte en personajes, de historias veraces y comprobables, de una realidad que Lunar no manipula ni inventa, sino que transcribe. La trilogía de Leo Martín quiere ser así el retrato de la Cuba que no aparece en Granma, en los textos escolares cubanos o en la historiografía oficial, todos los cuales, a su lado, rezuman el inconfundible olor de una realidad tan falsa como aquella realidad inventada que propusiera Fernández Retamar.

Cabe concluir de lo dicho que el andamio que sostiene la trilogía de Leo Martín es una nueva poética del policial cuidadosamente articulada a partir de un entendimiento radicalmente alejado del que sustentaba el policial revolucionario respecto al papel de la literatura y del individuo en la sociedad revolucionaria. A contracorriente de la política cultural de los setenta, Lunar rastrea y explora conflictos, redefine conceptos como pueblo y héroe y evita reinventar una realidad que se limita a reflejar sin maquillajes ni añadidos. El lector, sin duda, lo agradece.



BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti M., 1969, *Cuaderno cubano*, Montevideo, Editorial Arca.
- Borges J. L., 1979, "El cuento policial", en *Borges oral*, Emecé editores / Editorial de Belgrano, Buenos Aires, pp. 65-80.
- Braham P., 2004, *Crimes against the State. Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Cárdenas Acuña I., 1971, *Enigma para un domingo*, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- Catá W., 1978, "Literatura policial cubana en el extranjero", *La Gaceta de Cuba* 171, p. 5.
- Coyula M., 2007, "El Trinquenio Amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía", *Criterios* 19 de marzo de 2007, <<http://www.criterios.es/pdf/coyulatrinquenio.pdf>> (20/05/2009).
- Cristóbal Pérez A., 1982, "El género policial y la lucha de clases: un reto para los escritores revolucionarios", en L. R. Nogueras (ed.) *Por la novela policial*, Arte y literatura, La Habana, pp. 298-305.
- Dalton R., 1969, *El intelectual y la sociedad*, Siglo XXI, México D.F.
- García Talaván P., 2014, "La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género", *Cuadernos Americanos* 148: pp. 63-85.
- Lunar L., 2012, *El que a hierro mata (apuntes sobre la literatura policial cubana)*, Ediciones Mecenaz, Cienfuegos.
- Lunar L., 2005, *La vida es un tango*, Almuzara, Córdoba.
- Lunar L., 1995, "Luisa" en L. Lunar, *El último aliento*, Capiro, Villa Clara, pp. 13-17.
- Lunar L., 2003, *Que en vez de infierno encuentres gloria*, Zoela, Granada.
- Lunar L., 2006, *Usted es la culpable*, Almuzara, Córdoba.
- Martín A., 2006, "Novel·les en la penombra", en A. Piquer Vidal y À. Martín Escribà (eds.) *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX*, Documenta Balear, Palma, pp. 9-10.
- Nogueras L. R., 2003, "¿Cómo se escribe una novela policial?" en *De nube en nube*, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, pp. 38-44.
- Nogueras L. R. y Rodríguez Rivera G., 1982, "¿La verdadera novela policial?" en L. R. Nogueras (ed.) *Por la novela policial*, Arte y literatura, La Habana, pp. 137-53.
- Portuondo J. A., 1973, "La novela policial revolucionaria", en *Astrolabio*, Arte y Literatura, La Habana, 127-33.
- Revueltas E., 1987, "La novela policíaca en México y en Cuba", *Cuadernos Americanos* 1.1, pp. 102-20.
- Sandoval A., 1982, "Narrativa policial cubana", *Plural: Revista cultural de Excelsior* 11.8, pp. 57-64.
- Simpson A. S., 1990, *Detective Fiction from Latin America*, Associated University Press, Londres.



UNEAC, 1971, "Declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura", *Unión* 90-91, p. 7.

Valle A., 2004, "Un nuevo nombre para el neopolicial cubano, o la travesía novelística de Lorenzo Lunar Cardedo", *Cuba Literaria*, <<http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=11342&idseccion=72&skin=2>> (22/02/2005)

Wilkinson S., 2006, *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*, Peter Lang, Oxford.

Carlos Uxó es *Senior Lecturer* en Monash University (antes La Trobe University y Dublin City University). Es especialista en policial revolucionario (*The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, 2006) y representación de personajes afrocubanos (*Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde los Estudios Subalternos*, 2010; "Narrativa afrocubana del nuevo siglo", 2015; "Personajes afrocubanos en la narrativa cubana del nuevo milenio: 2000-2009", 2013).

carlos.uxo@monash.edu