

## Novela negra y revolución en Cuba

«Primero muerto...», una novela bifronte: de revolucionaria a neo-policial

Rosa Sarabia

Rosa Sarabia es profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Toronto. Es autora de *Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea (1997)* y *La poética visual de Vicente Huidobro (2007)*, así como de un gran número de artículos y colaboraciones. En mayo de 2009 impartió un curso en la Cátedra de Pensamiento Contemporáneo de la Fundación Cañada Blanch, en colaboración con la Universitat de Valencia, en el que presentó una primera versión del trabajo que publicamos ahora.

Tony Santa Cruz, joven rubio, apuesto y atlético, vive al margen de la revolución, sin una educación terminada y con varias estancias en la cárcel en su haber. Su sueño mayor es irse a vivir a los Estados Unidos. Vive de un puesto de basurero por 92 pesos al mes y de la pesca ilegal. En uno de sus viajes submarinos encuentra 82 monedas de oro del siglo XVI. Este insólito hallazgo tiene lugar justo antes de conocer a Margaret Gaylord, escritora y periodista británica asentada en Miami, con la que tiene una relación amorosa y quien promete sacarlo de Cuba. A espaldas de Tony, Margaret y Andrés de Jesús Calahorra, un fracasado cubano numismático y mal comunista, negocian el modo de comprarle las monedas por un monto menor para vendérselas a la firma Cohen & Cohen de Nueva York, por las que termina obteniendo décuplo valor en el mercado internacional. «Primero muerto que trajinao,» es el refrán que Tony Santa Cruz convierte en el lema de su vida. Su carácter intempestivo y vengativo lo lleva a cometer una serie de crímenes por los que la justicia revolucionaria lo condena a muerte el 3 de noviembre de 1980. Pero pocos años más tarde, sus creadores literarios, Daniel Chavarría y Justo E. Vasco,<sup>1</sup> lo resucitan, rebobinan la trama haciéndola más violenta, compacta e intensa y le dan una segunda posibilidad al aplicarle una justicia poética menos edificante pero más humana.

*Primero muerto...* obtuvo en 1983 el premio de novela del Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución organizado por el Ministerio del Interior (MININT) y fue publicada en 1986 por la editorial Letras Cubanas. Esta primera edición que siguió de manera explícita las bases del certamen en cuanto a un enfoque didáctico y al tratamiento laudatorio de las fuerzas que en Cuba luchan contra el delito, tuvo una segunda edición en 1994, llevada a cabo por las editoriales uruguayas Graffiti y Cal y Canto, dentro de la serie *El cuarto sello*. El cambio de una a otra edición no solo fue de orden ético, como lo marcan los propios autores, sino de género. Sin duda, es hecho inusual que una misma novela se bifurque y ofrezca dos finales, dos resoluciones que en este caso específico están esencialmente ligadas a circunstancias históricas que le tocó vivir a Cuba a partir de la desintegración de la Unión Soviética, cuyo puntapié inicial en 1989 le fue dado por la caída del muro de Berlín. Cosa sabida, el resultado de la fractura del bloque socialista produjo en la isla el llamado «periodo especial en tiempo de paz» que duró prácticamente más de una década. En el lapso que media entre las dos ediciones de *Primero muerto...*, se produce una serie de eventos que impactan en la literatura y culturas cubanas no solo en su mera condición material —«Han transcurrido casi diez años, varias novelas, y una crisis de papel que parece ser prolongará en Cuba» («Nota de los autores» 8)—<sup>2</sup> sino tam-

1. Nacido en Uruguay en 1933, Daniel Chavarría llegó a Cuba habiendo secuestrado un avión en 1969 y desde entonces vive en la isla. Además de escritor es traductor y docente en lenguas clásicas. Justo Vasco (Cuba 1943- Gijón, 2006), escritor, periodista y traductor cubano, fue coordinador de la Semana Negra de Gijón y en 1994 dejó Cuba por España. Ambos incursionaron en la novela a cuatro manos con tres novelas policíacas, *Completo Camaguey* (1983), y *Contra Candela* (1994) y *Primero muerto ...* (1986 y 1994). Esta última fue traducida al francés como *Boomerang* por Jacques-François Bonaldi en 1999 y publicada por Rivages/Noir.

2. Carlos Alberto Más Zabala indica que la crisis de papel y la salida de técnicos especializados, en otros motivos, limitó la capacidad de Cuba en la producción de libros. De una tirada promedio de 2.339 títulos entre 1983-89 se llegó a 568 en 1993 (49). Coincide con él, Jacqueline Martínez Laguardia, quien además destaca un mejoramiento de la situación llegando en 2007 a publicarse 2.136 títulos (18), mayormente dedicados a la educación escolar. Además, señala la presión de editoriales foráneas «que exigen a nuestros escritores una pintura maniqueísta de la realidad insular y un marcado énfasis en tópicos relacionados con las penurias por las que ha atravesado la sociedad en tiempos difíciles.» (19) Este debate relacionado al boom turístico y a la dolarización de la economía cubana es analizado por Esther Whitfield en su libro, véase capítulo 1.

3. Las ideas vertidas por los autores respecto a los cambios que produjeron una segunda edición son las que aparecen prologando la edición uruguaya bajo el título «Nota de los autores» (7-8).

4. Y agrega Ludmer: «... las "nuevas" políticas literarias de fusión, ambivalencia e inmanencia de los sujetos fuera de la sociedad o sin mundo, aparecen claramente en las ficciones cubanas del presente. Es la posición y situación de Cuba la que politizaría los textos de otro modo, los haría leer como literatura política en el sentido de los bordes, límites o esferas: como aceptación o rechazo del orden nacional, social, y estatal» (2004: 62).

5. Un vínculo estrecho entre la cultura cubana y *Semana negra* lo muestra la donación de 1.650 metros de libros que los participantes hicieron a Cuba en 1994.

6. Según Amelia Simpson, desde la década de los años 20 la ficción detectivesca fue principalmente un género importado y de alto consumo en Cuba. Lino Novas Calvo es uno de los pocos escritores cubanos relacionados a este tipo de ficción antes de 1959.

7. La «autocrítica pública» de Padilla tuvo lugar el 27 de abril de 1971, tres días antes del discurso de Castro ante maestros y docentes. Dirigiéndose a la situación generada por el «caso Padilla» dentro y fuera de Cuba, Fidel Castro expresó: «Y desde luego, como se acordó por el Congreso, ¿concursitos aquí para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! ¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad, y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad. Eso está claro. Y más claro que el agua. Y las revistas y concursos, no aptos para farsantes. Y tendrán cabida los escritores revolucionarios, esos que desde París ellos desprecian, porque los miran como unos aprendices, como unos pobrecitos y unos infelices que no tienen fama internacional. Y esos señores buscan la fama, aunque sea la peor fama; pero siempre tratan, desde luego, si fuera posible, la mejor» (s/n). Señala René Dayre Abella que «en ese Congreso también se dictaron normas tan ridículas como de qué forma debían vestirse los jóvenes cubanos, destacando el uso de la guayabera como «prenda de vestir de identidad nacional» y la música que debía escucharse en la radio. Se prohibieron de manera oficial y radi-

bién en el género que nos ocupa: «Ya no enviamos novelas ...con exigencias didácticas o laudatorias... nos dimos cuenta de que no existen personajes "positivos" o "negativos"; solo existen hombres inmersos en sus circunstancias, variadas y disímiles como la propia existencia humana.» («Nota de los autores» 8) <sup>3</sup>

El haber salido fuera de Cuba la segunda edición de *Primero muerto...* fue rasgo común de la era post-soviética de la literatura cubana en general. Abilio Estévez, Ena Lucía Portela, Jorge Ángel Pérez, Anna Lidia Vega Serova, Arturo Arango, Pedro Juan Gutiérrez, e incluso el mismo Chavarría, publicaron libros en dos ediciones, fuera y dentro de la isla. En cambio, hay otros que hasta hace muy poco solo publicaban afuera aunque residiendo en Cuba, como ser el caso de Leonardo Padura Fuentes y Antonio José Ponte. Según Whitfield, durante el periodo especial creció la publicación y publicidad de la ficción cubana a punto tal que se habla de «el nuevo boom cubano» con la obtención de una serie de premios principalmente organizados en España (10). En este sentido, la literatura cubana se asimila al resto del continente latinoamericano, en cuanto a su dependencia de lo extranjero, de los dólares y de la industria del libro español. Si bien el «periodo especial» coincide con las políticas neoliberales del resto de Latinoamérica, Cuba sigue siendo la excepción, políticamente hablando, pero no literariamente, según Josefina Ludmer (2004: 362).<sup>4</sup> Sin embargo, y a diferencia del resto, raramente el libro cubano publicado afuera llega a la isla para consumo interno, como es el caso de la edición uruguaya de *Primero muerto ...*

En cuanto al género que nos ocupa, a partir de la fundación de la *Semana negra* en Gijón por el asturmexicano Paco Taibo II en 1988, el policial cubano sale de la isla y entra en amplio diálogo y debate con las corrientes neopoliciales tanto de Latinoamérica como de España.<sup>5</sup> Este intercambio coincide con una relajación, por no llamar debilitamiento, de las políticas culturales de Cuba bajo el «periodo especial» y el comienzo de una tendencia marcada en la literatura en general y en el policial, en particular, de revisar y examinar el legado de la revolución. Sin duda, la presencia cubana se hizo protagónica al convertirse Justo Vasco en coordinador de los encuentros de escritores en la *Semana negra*.

De casi inexistente producción nacional anterior a la revolución,<sup>6</sup> en 1971 con *Enigma para un domingo* de Ignacio Cárdenas Acuña el género despegó con todo el apoyo oficial a tal punto que en 1972 se instituye desde la «Dirección política» del Ministerio del Interior el premio «Curso Aniversario del Triunfo de la Revolución.» Por otro lado, tanto el premio como la orientación didáctica del género es clara respuesta al discurso del «Primer congreso Nacional de Educación y Cultura» (30 de abril de 1971), en que Fidel Castro insistió en la prioridad educativa del libro dentro de las políticas de la revolución al mismo tiempo que atacó a los intelectuales «seudoizquierdistas» en el extranjero y aludió de forma implícita al premio que *Fuera de juego* de Heberto Padilla ganara en 1968.<sup>7</sup> Sin lugar a dudas, el «caso Padilla» desencadenó lo que dio en llamarse el «quinquenio gris» (1971-76) aunque muchos aseguran que fue década y negra, con la aplicación de los parámetros revolucionarios a toda expresión cultural así como a sus agentes.<sup>8</sup> Por carácter transitivo, pues, el perfil netamente ejemplar y pedagógico de la ficción policíaca socialista proviene de esa fractura entre los intelectuales críticos y la dirigencia del partido de finales de la década de los 60. El propio Vasco resumió el papel del género policial como el de: «Asumir constantemente una posición de desenmascaramiento de toda coyuntura

cal toda música que conllevase al diversionismo ideológico, o sea el rock y otras modalidades. Se fustigó a la homosexualidad como figura delictiva y se llegó hasta más lejos cuando, en uno de sus cámpites decía: "Un homosexual sería llevado ante las autoridades y procesado legalmente solamente por la pública ostentación de su condición." Y así nació el "parametraje"» (s/n).

8. En una entrevista reciente, Padura Fuentes le manifestó al periodista Fernando Bogado: «En aquellos años '80, cuando casi todos los escritores de mi generación comenzamos a publicar, vivíamos todavía bajo los efectos ideológicos del «decenio negro» de los '70, una época que se caracterizó por la ortodoxia más férrea y, con ella, por la represión y hasta marginación de muchos escritores incluidos Lezama y Virgilio Piñera. Era una época en la que siempre resultabas ser sospechoso de algo, en la que estabas en peligro de ser juzgado... Y castigado. La crisis de los años '90, sin embargo, trajo un gran espacio de libertad, pues no sólo hubo crisis económica, sino transformaciones sociales y espirituales muy profundas y una buena parte de ese miedo que persiguió a Iván desapareció, junto con la comida, el dinero, la electricidad, el papel, los ómnibus, los cigarrillos... Desde esa nueva perspectiva es que comenzamos a escribir en los '90 y es desde la que todavía hoy escribimos, con la posibilidad de editar nuestros libros fuera de Cuba, con una visión más crítica y hasta desencantada de la realidad, incluso con más apoyo de las instituciones culturales. Por todo eso, si en los '80 casi todos escribíamos más o menos de los mismos temas y publicábamos en las mismas editoriales, hoy la literatura cubana es más diversa, está más descentrada geográficamente, es infinitamente más libre».

9. En 2008, el crítico cubano Emilio Comas Paret resume el estado de la cuestión en un artículo cuyo título es ya significativo «¿Ha muerto la literatura policíaca cubana?» Si bien destaca la baja calidad literaria de mucha ficción policíaca de las últimas décadas como motivo del ocaso del género, agrega: «Y por suerte comienza a aparecer determinada literatura policíaca y de espionaje que rompe con la vieja y maltratada escuela del realismo socialista soviético y la apresurada y apologética cubana, que enmarca en circunstancias más analíticas y críticas, menos elogiosas, y define personajes que son de carne y hueso, sufren, se alegran, dudan y hasta fallan en sus tareas y encomiendas.» Dentro de esta nue-

social o individual que permita la comisión de un delito común o un acto contra la Seguridad del Estado proletario ("El reflejo de lo socialmente negativo en la literatura policial" citado por Braham, 129)». Con este objetivo edificante, el género policial socialista recuperó lo que ya se había superado por la propia evolución del género fuera de Cuba, o sea, se centró en el enigma y el proceso de investigación. Así lo explica Padura Fuentes: «Aquella tipología, raigalmente conservadora, se avenía en lo esencial, a los intereses ideológicos –más que culturales– que sustentaban a esta novelística de reafirmación revolucionaria que, en todos los casos movió sus argumentos entre dos polos antagónicos ... de un lado los órganos cubanos de investigación policial o de seguridad del Estado –la encarnación del sistema y, por tanto, del bien– y del otro la delincuencia contrarrevolucionaria o los agentes de la CIA –la encarnación del imperialismo y del mal» (2000: 152).

Paradójicamente, en este movimiento involutivo, la novela dura o negra, iniciada principalmente por Dashiell Hammett y Raymond Chandler y la que, según Piglia, narra lo que el clásico detectivesco censura y excluye, o sea la crítica social (1992: 56), tuvo poca incidencia dentro de la práctica socialista. Por lo tanto, cuando el género oficial se quiebra a comienzos de los 90 da un salto cualitativo y vertiginoso, insertándose así dentro del neopolicial latinoamericano que venía trabajando precisamente con las sucesivas crisis del sistema capitalista, la desconfianza en la ley y la corrupción de sus gobiernos.<sup>9</sup> Paco Taibo II define el neopolicial como la gran novela social del fin del milenio y cito sus palabras «... este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen» (En Scantlenbory, s/n).

Trastocadas las temporalidades, la historia de Tony Santa Cruz y Margaret Gaylord de la segunda edición de *Primero muerto...* comienza en los primeros años de la década de los 80, fecha en que termina la primera.<sup>10</sup> Al extender la periodicidad y entrar en los 90, la trama se inserta en el contexto del periodo especial y esta segunda lectura no puede obviar aquellos eventos que fueron de dominio público e internacional: el «proceso de rectificación» de 1986 con un debate sobre la cultura, la homosexualidad, entre otros asuntos; el juicio y ejecución del general Arnaldo Ochoa Sánchez y otros tres militares en 1989; la inversión extranjera en el turismo con el consiguiente aumento del mercado negro y de la prostitución; la posterior despenalización del dólar en 1993 que llevó, entre otras cosas, a que los artistas pudieran negociar contratos en el exterior, y las reformas de orientación mercantilista con la autorización al empleo por cuenta propia. El contexto, pues, se convierte en subtexto del relato pero también del proceso de reescritura de la novela diez años después.

Sin el propósito de llevar a cabo una comparación entre ambas ediciones, me detendré en tres de las fórmulas del policial para analizar de qué modo *Primero muerto...* abandona un paradigma de género para entrar en otro: 1) la investigación, 2) el uso de la violencia, y 3) la resolución del crimen.

La ausencia del equipo investigador de la Policía Nacional Revolucionaria en la segunda edición es sintomática; podría leerse como indicador de la falta de confianza y sospecha en el sistema a raíz de los juicios y posteriores ejecuciones en 1989 de miembros del propio Ministerio de Interior. Sea que se crea en la versión oficial de la senten-

va tendencia, rescata cuatro nombres: Chavarría, Padura Fuentes, Lorenzo Lunar Cardedo y Leonelo Abello Mesa. A esta lista habría que agregar a Amir-Valle.

10. Chavarría repite este mecanicismo con *Allá ellos*, novela por la que el propio autor dice haber estado a punto de dejar la isla al no haber sido ganadora del premio otorgado por el MININT. En cambio, fue ganadora del lauro Dashiell Hammett (Gijón, 1992) a la mejor novela policíaca en lengua española del año 1991. Reeditada en 2008, Chavarría declara haber alterado un poco el final. En esta edición los personajes que desaparecían de la escena a finales de la década del 70 con cincuenta años llegan hasta nuestros días con ochenta. Ver entrevista radial, «Daniel Chavarría: el cubismo literario.»

Por su lado, Padura Fuentes testimonia la censura a la que muchas de las novelas policíacas eran sometidas durante el «decenio negro» y pone por ejemplo a *Allá ellos*: «...presentada al concurso del MININT del año 79. Considerada "problemática" por la visión heroica del personaje negativo, sólo se publicó en Cuba más de diez años después de escrita... Sin embargo, *Allá ellos* ha sido la novela de este autor con más fortuna fuera del país...» (2000: 155).

11. Cabe mencionar que hacia fines del siglo XX existe una tendencia en reemplazar la presencia del detective por la del criminal. Glen Close habla de un «ascendente del criminal» en el género que supondría un regreso a la figura popular del bandido de la narrativa previa a Edgar Allan Poe. Tanto José Pablo Feinmann como Piglia coinciden en destacar esta tendencia en la evolución del policial argentino en el que el detective se ve desplazado y transformado (en Close 153). Aunque Close no la mencione, *Novela negra con argentinos* (1990) de Luisa Valenzuela es un buen ejemplo de este cambio donde el criminal es el investigador de su propio crimen.

12. La edición uruguaya lleva un apéndice lexical de cubanismos que más allá de haber sido estrategia de mucha novela indigenista y criollista en su afán didáctico, revela las políticas editoriales y de consumo a las que se vio sometido el libro cubano a partir del período especial.

13. Carpentier sigue la línea inaugurada por Thomas De Quincey (*On Murder Considered as one of the Fine Arts*, 1827) en cuanto al asesino como artista. Por otro lado, Carpentier análoga al detective con el crítico de arte y al delincuente con el ar-

cia por corrupción en el tráfico de drogas y divisas como en la no oficial, según la cual se habría sofocado a un ala del ejército que proponía cambios a la altura de las circunstancias históricas, el resultado es el mismo: una profunda desilusión en el liderazgo revolucionario. Es entonces que la investigación que había sido conducida por aquellos de moral intachable y por lo tanto, objetos de exaltación y consecuente ascenso profesional por la tarea cumplida en la edición de 1986, es llevada a cabo por los que delinquen en la de 1994.<sup>11</sup> No obstante este cambio radical, la ley no desaparece. Acusado por salir ilegalmente de la isla y por homicidio por imprudencia, Tony Santa Cruz pasa 8 años en prisión, tras los cuales vuelve a matar y robar para finalmente huir de la isla. Así pues, la institución carcelaria fracasa en su función regeneradora y educativa por segunda vez en la vida del personaje.

Si los móviles son para Tony la huida de Cuba y para Margaret la desordenada avaricia, el hallazgo de las monedas de oro los unirá tanto en la tarea pesquisidora respecto al valor y venta de las mismas como en la elaboración del delito y persecución en las que ambos alternan el papel de víctima y victimario del otro. Mediando entre ambos se encuentra Andrés de Jesús Calahorra, quien acude a la Biblioteca Central en busca de un texto corto del año 1660 escrito por un memorialista mexicano sobre el origen de las monedas, constatando así la veracidad del catálogo sobre numismática española. Tanto en el proceso de peritaje como en la ejecución de la violencia la escritura se hace instrumental y domina la segunda edición de la novela. Un despliegue heterogéneo de textos como notas a la revista *Bohemia*, cartas, memorias póstumas, y una crónica colonial contrastan con el uso del «skaz» o la estilización de las diversas formas del registro oral y del argot que a su vez alterna con el diálogo escondido en la formación ideológica del universo novelístico (Bajtín, 262).<sup>12</sup> Uno de los atractivos que ejerce el personaje masculino es precisamente su habla coloquial en la que expresa la violencia, la marginalidad, el cinismo, la venganza y el amor propio al sentirse estafado o engañado. Alejo Carpentier en su apología del género resalta el componente creador del criminal, quien hábil y desmoralizado o cruel, es «capaz de situar a la sociedad organizada ante una situación anormal... un hecho originado por su sola voluntad. Es un acto de afirmación.»<sup>13</sup> Incluso, agrega Carpentier, el bandido tiene una superioridad filosófica sobre el detective ya que éste solo tiene que explicar e investigar –si acierta– el problema inventado por el criminal (186-87). Sin embargo, a medida que avanza el relato es Margaret la verdadera criminal artista y artista criminal. En clave alegórica, el capitalismo imperialista en la novela tiene cara de mujer. En su afán pecuniario, Margaret echa a andar los engranajes de la maquinaria en la que opera la ley de la oferta y la demanda dentro de una economía socialista de control estatal (principios de los años 80 en la segunda versión). Sexo, dinero y violencia son los ingredientes de los borradores de una memoria íntima o «novela póstuma» que ella escribe, en la que sus asesinatos adquieren la estética de las bellas artes, a la De Quincey. Autoconsciente del juego metafictivo anota entre paréntesis: «Ojo: Hay que abundar en detalles y dar al relato la tensión que exige un thriller» (1994: 133). Margaret tiene en su haber una mala novela, *Alas de cera*, varios guiones de cine y teatro y una biografía novelada sobre Hemingway. En una acumulación de ideologemas misóginos, Margaret reencarna el mito de Pigmalion en su versión femenina al moldear a Tony Santa Cruz según las expectativas de clase a la que ella responde. Por su apetito sexual es

tista por lo que éstos inventan y aquellos explican (187). Piglia formuló una correspondencia semejante. También entendió la crítica como una variante del género policial, en la que el gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe (2001: 15).

14. En esta lectura alegórica, al ser de origen inglés Margaret representa la construcción genérica de la mujer fatal que nace en la Inglaterra victoriana junto a la *New Woman*. La circulación de esta figura paradigmática es contemporánea a la expansión imperial de Inglaterra, la criminología, la prensa y la medicina. Ver los estudios de Rebecca Stott y Erika Bornay.

también una «mantis religiosa» («lujuria antropófaga con labios y dientes», 1994: 62 y «deseo carnívoro como el de algunas arañas asesinas,» 1994: 89). En este sentido, se podría leer *Primero muerto...* como un *film noir*, en el que aparecen personajes amorales, alienados, de mentes criminales, y en el que el hombre es juguete de las manipulaciones y calculaciones de una *femme fatale*, una mujer araña que usa la sexualidad para atraerlo a su derrumbe, al último ocaso.<sup>14</sup> Tony Santa Cruz, avezado pescador termina mordiendo la carnada que Margaret le prepara. Pero el cubano (o lo cubano, si seguimos la lectura alegórica) sobrevive al embate del capitalismo feroz. A la inadaptación social de Tony se le suma la discapacidad física cuando a partir de los tiros que Margaret le descarga en la huída hacia Miami (en la que la madre de Tony muere asesinada) se queda mudo. En esta minusvalía se da una doble inscripción corporal y moral. Al desaparecer su voz y con ella sus cubanismos, la violencia se bestializa («echaba un poco de espuma por la boca», 1994: 195) y su vida pasa a ser contada por otros cubanos exiliados. El odio y ese deseo irrefrenable de venganza acumulados a lo largo de 11 años, son los móviles de su ida definitiva a los Estados Unidos, reemplazando así el móvil inicial depositado en la búsqueda de bienestar y mejora económica que Cuba no le proveía («...el odio nutricio que sustentara sus desesperanzas y ganas de morir durante los años en la cárcel; el odio técnico y minucioso que lo acompañara día a día en los preparativos de venganza; el odio balsámico, con que se apaciguaba en La Habana, recorriendo la soledad inocente de sus calles nocturnas. Pero en Los Angeles, ciudad violenta donde nadie puede remozar sus odios, ni caminarlos de noche a solas, Tony se había hecho amigo del whisky», 1994: 175). Los Angeles, ciudad de Philip Marlowe, es donde lleva a cabo el cumplimiento de su plan con la consabida investigación previa. La escena en la que Tony da muerte a Margaret y a su amante, un veterano de Vietnam, es un perfecto retrato del crimen urbano del género negro, donde la corrupción de una cultura cuyo tejido social pareciera disolverse, socava e impide la promesa de esperanza, prosperidad y seguridad de persecución. El cambio de espacio –Los Angeles por La Habana– impone una intensificación de la violencia y el relato hacia el final de la tercera y última parte se sustenta en el suspenso que van marcando los minutos de una mañana en que se hará presente el sadismo, el suplicio y la agonía. Este cambio de espacio se ve acompañado por un salto temporal; el recrudescimiento de la acción junto a la desmoralización del personaje masculino se da a comienzos de los 90, contemporáneo al periodo especial.

La violencia y la escritura están íntimamente ligadas al dinero. Parafraseando a Piglia, podríamos decir que *Primero muerto...* de 1994 responde a la serie negra al exponer una realidad materialista, en la que el crimen y el delito están sostenidos por el dinero –asesinato, estafa, robo, extorsión– en una cadena que es siempre económica. «El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo se paga» (Piglia, 2001: 61-62). El tema de la novela es la compleja red especulativa que genera el oro, respaldo de divisas y dios pagano del capitalismo. Es una alucinación colectiva por la cual en diferentes periodos históricos se mata y muere por él. En suma, se trata de la peligrosa potencialidad del dinero que genera dinero, como los perales peras, parafraseando el simil tautológico que usara Marx. Las monedas que encuentra Tony por azar llevan inscritas el fraude, hecho que paradójicamente les da mayor valor en el mercado internacional numismático del siglo xx. La inserción de la crónica colonial dentro del

relato produce un efecto especular y metafictivo. Fadrique Montero, acuñador de monedas en la ceca del virreinato de la Nueva España hacia 1598 se sintió estafado tanto por su maestro como por el padre de Felicia, el amor correspondido aunque imposible de Fadrique. A éste por ser pobre se le veda todo ascenso social y en consecuencia, la mano de la hija del rico mercader toledano. La venganza del joven mexicano fue inscribir una «F» (fusión de nombres de los amantes, Felicia y Fadrique, pero también de fraude) junto a la «P» de Philippus III de España en unas 2.000 monedas. El rey, enterado del engaño, manda confiscarlas y da orden de ajusticiar a quien las poseyera.

Fadrique Montero y Tony Santa Cruz comparten oficios subalternos, se enfrentan a la autoridad vigente por lo que son penalizados, son pobres, se autoexilian (Fadrique a Cuba y Tony a los EEUU), infelices a causa de una mujer albergan odio y venganza dentro de sí, si bien son artífices de fraude también son víctimas del engaño de los otros, y sus vidas terminan con la decadencia moral y física. En la compleja cadena de la circulación de la mercancía, Fadrique es parte del engranaje de la producción sin el goce del usufructo, mientras que Tony adquiere el mismo bien cuya lógica ha sido trastocada por el transcurso del tiempo y la evolución del sistema económico y social; su valor de cambio deviene en el de uso. En ese sentido, las monedas, como cualquier otra mercancía («commodity»), tienen una historia de vida que afecta la vida de quienes transan con ellas. No obstante, no se trata de cualquier mercancía, sino bienes de lujo o de colección cuyo uso principal es retórico y social, son signos encarnados que requieren un conocimiento especializado.<sup>15</sup>

Si según Derrida el dinero falso es un signo sin valor y acaso sin significación, aunque su sentido esté ligado precisamente al valor subversivo y a su estatus indescifrable (85), las monedas de oro de Tony Santa Cruz, en cambio, llevan consigo un valor material superior y no nominal como los dólares por los cuales se las intercambian. El valor subversivo al que alude Derrida estaría marcado en las monedas a través de una violencia escrituraria que recién cuatro siglos después adquieren valor de mercancía y estatus legal. El capitalismo tardío legitima así el fraude generado en los albores del propio sistema.

Intimamente ligado al dinero está la figura del judío, quien a igual que la *femme fatale* responde a un estereotipo perpetuado en la cultura y literatura occidentales.<sup>16</sup> En *Primero muerto...* Maurice Cohen, contrabandista, coleccionista de arte, agente de negocios turbios en Nueva York, con sucursales en Londres y Amsterdam y agentes en todo el mundo, constituye sin duda, un ideograma poco feliz que persiste aunque suavizado en la edición de 1994. Apunta Ludmer que los judíos son siempre los representantes del dinero –aparato de representación– y que el relato que los incluye es un relato económico: banco, bolsa, y oro (1990: 434).<sup>17</sup> Si convenimos que los judíos ocupan un lugar de margen, de exclusión, de radical alteridad, según arguye Jean-François Lyotard (Ludmer, 1990: 439) aun cuando ostenten privilegios sociales por su condición de soporte financiero del aparato político o asuntos de estado, tendríamos entonces que *Primero muerto...* es una novela sobre el flujo del dinero en que seres marginales negocian a su vez cuestiones de género, religión y condición social en espacios delictivos y fuera de la ley.

La justicia revolucionaria y equilibradora del orden que triunfa en *Primero muerto...* de 1986 desaparece y es reemplazada por la justicia individual, acaso poética, que los criminales llevan a cabo por sus propias manos. Quedan así truncados la solución como ele-

15. Para un análisis antropológico sobre la circulación de mercancía en la vida social, ver el interesante trabajo de Arjun Appadurai, «Introduction: commodities and the politics of value».

16. Respecto al policial cubano socialista, Braham señala que el género requiere que el delincuente sea deformado, tanto moral como físicamente. Su identidad es el resultado de la patologización de tipos indeseables: prostitutas, negros, cubanos de ascendencia china o judía, y sobre todo, homosexuales (45-46). La crítica agrega que el antisemitismo es un subtexto desafortunado en muchas novelas cubanas del género en cuestión, y menciona a *Y si muero mañana* de Luis Rogelio Noguera, *Propietario del alba* de Pablo Bergues, y «Un caso difícil» de Arnaldo Cozma (131), como ejemplos.

17. Aunque el corpus con el que trabaja Ludmer es argentino, su estudio sobre la representación de los judíos es amplio y aplicable a otras ficciones. Las notas al final del capítulo «Cuentos de verdad y cuentos de judíos» son indispensables, véase págs. 439-456.

18. Pienso en el sacrificio final del personaje Ricardo Villa Solana en *Y si muero mañana* (1978) de Noguera bajo el lema «mejor muerto que vencido».

19. Visión parecida es la que propone *Outcast* (1999, 2001) de José Latour, en la que también se expone la duplicidad del sistema económico y la marginalidad del protagonista tanto en Cuba como en Miami. El personaje de Elliot Steil, maestro de inglés frustrado y apolítico, abandona la isla para encontrar corrupción, consumo e inmoralidad en la sociedad americana.

20. Dennis Porter define el género detectivesco como literatura de reaseguro y conformismo (220). Véase también ideas afines en el trabajo de Stephen Knight para quien la función ideológica de la ficción policial resuelve los conflictos según la ideología del grupo cultural dominante en la sociedad.

mento de cierre del género detectivesco tanto clásico como socialista, y el imperativo de una victoria final aun a expensas de la muerte del héroe.<sup>18</sup> Sin embargo, en la segunda versión no solo queda suspendida la utopía socialista respecto a la creación del nuevo hombre que el Che proyectaba para el siglo XXI, sino también el sueño americano como alternativa posible.<sup>19</sup> Tony Santa Cruz, mudo, drogadicto y borracho de odio y alcohol, sobrevive sus días y sus noches en los márgenes de Miami, la pequeña Habana.

*Primero muerto...* de 1986 confirma la necesidad de las fuerzas policiales dada la prevalencia del crimen y de elementos contrarrevolucionarios vistos como herencia del viejo sistema burgués que al aliarse al imperialismo amenazan a la revolución. La sensación de reaseguro del lector no solo viene por la eliminación del mal, que posibilita la restauración del bienestar común, sino también del reconocimiento de las cualidades superiores de un estereotipo cultural –el héroe revolucionario– que lleva adelante la acción. En este sentido, la novela responde a un género conformista<sup>20</sup>. En cambio, *Primero muerto...* de 1994, por su escepticismo y cinismo, por el uso de violencia extrema y arbitraria, y por centrarse en la marginalidad con la total ausencia de personajes modélicos, como lo es el detective revolucionario, no calma las ansiedades del lector, quien queda al final expuesto a una serie de crímenes sin castigo.

*Primero muerto...* es una novela camaleónica que se infringe a sí misma en la matriz del género al que se suscribió en un primer momento. En esa transgresión, la novela se libera y deja ingresar en ella la complejidad de una sociedad que al resistir los embates del capitalismo desenmascara de modo implícito no ya el delito contra el Estado proletario del que hablaba Vasco, sino el del propio Estado. La versión de 1994 realza lo más negro del género; supera a su anterior al deconstruir la retórica del realismo socialista y al desmitificar el idealismo en él inscripto, convirtiéndose en síntoma de un estado de transición que comenzó con el fin de la guerra fría. Es también, como dice su contratapa «una descarnada reflexión sobre las diferentes formas de marginalidad que la revolución no logró transformar». ■

## Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun: «Introduction: commodities and the politics of value», en *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai, ed. Cambridge & Londres, Cambridge University Press, 1986, págs. 3-63.
- BAKHTIN, Mikhail: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Michael Holquist, ed, Caryl Emerson & Michael Holquist, trad. Austin, University of Texas Press, 1981.
- BOGADO, Fernando: «El huracán de la historia». Entrevista a Leonardo Padura Fuentes en Radar Libros, suplemento, *Página 12*, 16 de mayo de 2010. (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/index.html>).
- BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BRAMHAM, Persephone: *Crimes against the State. Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minneapolis & Londres, University of Minnesota Press, 2004.
- CARPENTIER, Alejo: «Apología de la novela policíaca», en *Por la novela policial*, Luis Rogelio Noguera, ed. La Habana, Arte y Literatura, 1982, págs. 183-190.
- CASTRO, Fidel: «Primer congreso Nacional de Educación y Cultura», 30 de abril de 1971. (<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/300471e.html>).
- CHAVARRÍA, Daniel y Justo E. VASCO: *Primeros muertos...*, La Habana, Letras cubanas, 1986.
- *Primeros muertos...*, Montevideo, Graffiti y Cal y Canto, 1994.
- CLOSE, Glen S.: «The Detective is Dead Long Live the Novela negra». *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction*, Renée Craig-Odders, Jacky Collins & Glen S. Close, eds. Jefferson, North Carolina, Londres, McFarland & Company, 2006.
- COMAS PARET, Emilio: «¿Ha muerto la literatura policíaca cubana?», *Cubaliteraria*, 22 de septiembre de 2008. (<http://www.cubaliteraria.com/articulos.php?idarticulo=8951&idcolumna=26>).
- DAYRE ABELLA, René: «El caso Padilla y el Primer Congreso de Educación y Cultura», *Letralia*, año XIII, n.º 193, 18 de agosto de 2008.
- DERRIDA, Jacques: *Given Time I: Counterfeit Money*. Peggy Kamuf, trad. Chicago & Londres, Chicago University Press, 1992.
- GONZÁLEZ, Gladys y Yoel LUGONES VÁZQUEZ: «Daniel Chavarría: el cubismo literario», entrevista 19 de febrero de 2008. (<http://www.habana-radio.cu>).
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*, Londres, MacMillan, 1980.
- LATOUR, José: *Outcast*, Nueva York, William Morrow, 2001.
- LUDMER, Josefina: *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
- «Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política», en *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría, eds. Madrid, Colibrí, 2004.
- MARTÍNEZ LAGUARDIA, Jacqueline: «Siglo XXI, producción editorial e industria cubana del libro», en *Perfiles de la cultura cubana*, 2, mayo-diciembre, 2008, págs. 1-23. (<http://www.perfiles.cult.cu>).
- MÁS ZABALA, Carlos: «Las nuevas del libro en Cuba», *Revista del libro cubano*, año III, número 1, 2000, págs. 49-52.
- NOGUERAS, Luis Rogelio: *Y si muero mañana*, La Habana, Unión, 1978.
- PADURA FUENTES, Leonardo: *Modernidad, Posmodernidad y novela policial*, La Habana, Editorial Unión, 2000.
- PIGLIA, Ricardo: «Lo negro del policial», en *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La marca editora, 1992, págs. 55-59.
- *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1981.
- SCANTLENBURY, Marcia: «Paco Ignacio Taibo II: La novela negra es la gran novela social de fin de milenio», *Caras* 2000. ([www.cl.caras/ediciones/paco.html](http://www.cl.caras/ediciones/paco.html)).
- SIMPSON, Amelia S.: *Detective Fiction from Latin America*, Londres & Toronto, Associated University Presses, 1990.
- STOTT, Rebecca: *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*, Hampshire & Londres, The Mac Millan Press, 1992.
- VALENZUELA, Luisa: *Novela negra con argentinos*, Barcelona, Ed. Plaza y Janés, 1990.
- WHITFIELD, Esther: *Cuban Currency. The Dollar and «Special Period» Fiction*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2008.



