

Sensaciones, sentidos y sentido en la narrativa policial: Borges, Taibo II, Padura Fuentes

JULIO PEÑATE RIVERO

Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio.
(Borges/Bioy Casares)

CONSIDERACIONES GENERALES

Antes de hablar de nuestros autores me parece conveniente recordar algunas consideraciones generales sobre la narrativa policial y a continuación sobre la perspectiva que adopto aquí para situar los diferentes textos dentro de la problemática de los sentidos. Demos, en primer lugar, una definición instrumental y telegráfica del relato policial: se trata de *una narración basada en la investigación de un crimen*¹. Ello implica, además del crimen y del criminal, un investigador, un método y unos resultados (en general, el descubrimiento y la neutralización del culpable). Señalemos también brevemente una distinción básica dentro de la narrativa policial: la novela de enigma (NE) y la novela negra (NN).

La Novela de Enigma

—El centro neurálgico del texto es la resolución de un enigma como reto a la facultad razonadora, considerada la de mayor excelencia del ser humano. La inteligencia (reflexión, lógica, deducción) es la herramienta por antonomasia de la investigación. El mundo real es reconocido y analizado a través de la razón.

—El crimen está visto como un interrogante de orden intelectual, que se ha de resolver con medios puramente lógicos. Por ese motivo no se debe introducir una intriga amorosa: “Sería perturbar el mecanismo de un problema estrictamente intelectual”, según el tercero de los célebres mandamientos de Van Dine sobre el relato detectivesco². Por cierto, es de las pocas veces que Van Dine trata de las sensaciones... para excluirlas por no racionales.

—Las premisas teóricas consideran el relato como un artefacto de intriga basado en una construcción particularmente rigurosa. A este propósito, conviene destacar la relación

¹ Una definición más desarrollada: José Colmeiro, *La novela policiaca española*, Barcelona, Anthropos, 1994, pág. 55.

² S. S. Van Dine: “Twenty rules for writing detective stories” (1928), reproducido en Marc Lits, *Le roman policier*, Lieja, CEFAL, 1999, pág. 70.

existente entre narrativa policial y cuento literario: no es casual que Poe se halle en el origen moderno de ambos y que le dé estructura de cuento al relato policial³.

—Los sentidos se emplean, sin duda, pero al servicio de la facultad rectora que es la razón. El “desafío máximo” es prescindir lo más posible de ellos limitándose a uno, el oído (no precisamente el más dotado para el éxito) y descubrir la verdad: cuanta menor información reciba la razón, más atractivo tendrá el reto y más orgullo sentirá el vencedor (piénsese en Hércules Poirot, por ejemplo).

—Notemos finalmente que todo ello supone una radical, ciega y cuasi religiosa confianza en nuestra cultura cartesiana, en la capacidad de la sociedad occidental, industrial, exitosa y organizada, para restablecer el orden interrumpido por estos disfuncionamientos parciales y temporales, corregidos con eficacia y brillantez por agentes especializados en tal menester.

La Novela Negra

—El investigador aparece aquí con sus problemas personales y relacionales, inquieto sobre el sentido de su obra y de su propia vida. Es alguien complejo, contradictorio, con una densidad humana más bien ausente en la NE. Si la NE es la narración de la investigación de un crimen por un detective, la NN es la narración de un detective que investiga un crimen.

—Sus armas son, por supuesto, la razón y la lógica, pero también se apoya singularmente en la intuición y se beneficia de la intervención favorable del azar.

—El éxito es sólo parcial: el auténtico responsable, el sistema, que permite el crimen, lo impulsa o lo protagoniza, permanece impune. El investigador no lo ignora ni busca transformarlo. Pretende, de forma activa eso sí, no contribuir a su solidificación.

—En su conjunto, la NN supone una crítica bastante directa, y a veces esquemática, de la sociedad occidental: se perciben sus fallos, se los pone de relieve y se duda o se niega la posibilidad de reforma.

Sobre los sentidos

Ricardo Piglia ha subrayado la oposición entre ambas modalidades narrativas (NE y NN), destacando, en la NN, la experiencia propia del investigador, su implicación incluso física, una experiencia que requiere el uso a fondo de los sentidos, de algunos especialmente, vista, oído, tacto (de sí mismo, de otros, de los indicios, de los instrumentos de defensa, del culpable)⁴. A propósito de dichos sentidos, retengamos los tres puntos siguientes:

1°) Desconfianza en la razón lógica y deductiva. Al detective de *Desvanecidos difuntos* (novela de Taibo II que luego comentaremos) se le contrata precisamente por no ser deductivista sino más bien de “la categoría de la terquedad” (rasgo personal básico en el investigador de la NN).

³ Ver María Luisa Rosenblat, *Lo fantástico y lo detectivesco*, Caracas, Monte Ávila, 1997, especialmente págs. 41-190.

⁴ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, pág. 62.

2°) Algo común con la NE: la necesidad de “rentabilizar” lo percibido: es decir, llegar a un resultado, a una conclusión que permita dar un paso adelante.

3°) Algo diferente (no siempre pero con frecuencia): el uso múltiple y coordinado de los sentidos y de las sensaciones.

Tengamos en cuenta que no se nos muestra al investigador de la NN inmerso sólo (y a veces ni siquiera principalmente) en la elucidación de un crimen: la investigación aparece como parte de su vida, la cual se revela mucho más rica y compleja que su mera actividad detectivesca. Por ello, entra en acción el conjunto de su persona, con el funcionamiento que los diferentes sentidos tienen en su existencia para relacionarse con el mundo como investigador y como individuo.

Según se puede prever a partir de lo dicho sobre el investigador (y para abreviar mi exposición) vamos a concentrar nuestra atención en este actante, capital en el relato policiaco y sin el cual difícilmente se mantiene el género que aquí tratamos.

BORGES/BIOY CASARES: *SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI*

Este libro (publicado en 1942) recoge los rasgos más llamativos de la narración de enigma, y lo hace de manera paródica, lo cual presupone el conocimiento de la materia parodiada, resultando así pertinente para nuestro propósito. El conjunto de los seis relatos presenta en plena acción al auténtico actor estrella de la narrativa policial: la Razón todopoderosa. Y para que su triunfo sea aún más brillante, actúa lo más aislada posible, prescindiendo incluso de la visión del lugar de los hechos y limitándose a utilizar básicamente el sentido del oído: a Isidro Parodi le bastará con escuchar el relato (a veces incluso por parte del culpable) para resolver el enigma planteado.

Pero, vuelta de tuerca de la narración borgiano-casariana: el detective no se desplaza por negarse a hacerlo, sino por estar encerrado en la cárcel y tampoco es un investigador profesional sino un modesto barbero condenado por asesinato a veintiún años de reclusión. Estos dos elementos bastan para considerar que esas narraciones, bajo un tono casi guiñolesco, van más allá del simple juego paródico y plantean el tema de la corrupción de la justicia y acaso del sistema en que se integra (algo semejante a lo que veremos en *Desvanecidos difuntos*). No en vano a estas alturas de 1942 ya no se podía ignorar el formidable choque que Hammett o Chandler habían impuesto a los héroes de Conan Doyle.

La ironía es aún mayor si tenemos en cuenta que una de las acusaciones contra Parodi fue la de practicar el espiritismo, precisamente él que resulta ser el paradigma de la mente razonadora y lúcida mientras ceba “lento y eficaz, un mate en un jarrito celeste”⁵. Sin embargo (última paradoja), quien se muestra infalible en la resolución rápida de todos los casos que se le presentan, resulta incapaz de resolver el propio y lleva catorce años pagando un crimen del que es inocente.

⁵ Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 41.

Notemos que si en esa infalibilidad se distancia del investigador de NN, de alguna manera se aproxima a él en cuanto a la incapacidad de resolver su situación personal: las fronteras no son impermeables entre estas dos variantes del relato policial. Pero no sigamos adelante con este texto (sugiramos simplemente su relectura): lo hemos traído aquí sólo como contrapunto a los siguientes, para mejor percibir la evolución del género y apreciar lo que ha ganado en densidad con la llamada novela negra⁶.

PACO IGNACIO TAIBO II: *DESVANECIDOS DIFUNTOS*

Esta novela gira en torno a un asunto poco habitual en el relato policiaco: se trata de demostrar que el acusado de homicidio es inocente, sencillamente porque el muerto está vivo y emborrachándose con caciques y policías, mientras el “homicida” continúa en prisión. El detective, Héctor Belascoarán Shayne, debe encontrar al pretendido difunto y entregarlo vivo a la Justicia. La misión no consiste tanto en encerrar a un criminal como en sacar de la cárcel al inocente de un crimen inventado, lo cual es otra forma de poner de relieve el radical disfuncionamiento de la sociedad en la que tales hechos son posibles.

La crítica (Del Lungo⁷, con bastante acierto, entre otros) se ha detenido ampliamente sobre la especial importancia del *incipit* narrativo o inicio de la obra para la captación global del texto: es en los primeros párrafos donde el lector entra en el ámbito de la ficción y “organiza” ese mundo mediante los datos que allí recibe para poder deambular por él durante su lectura. Se trata, por consiguiente, de un momento privilegiado para el lector y delicado de gestionar para el autor, quien con frecuencia se juega la fidelidad del público en la apertura del texto narrativo. Pues bien, ya en las primeras líneas de *Desvanecidos difuntos*, aparece la referencia a los dos sentidos, la vista y el oído, capitales en la investigación policial. En efecto, la obra se abre describiendo una manifestación campesina por el inmenso Paseo de la Reforma de México DF, manifestación a la que asiste Héctor Belascoarán:

Primero llegó el rumor de los gritos; luego, desde el fondo de la avenida, extrañamente despejada de camiones y automóviles, inusualmente solitaria, aparecieron las enormes mantas a lo lejos, rojas y blancas, llenas de dibujos, que oscilaban como un mar en fiesta⁸.

Oído y vista, inicialmente confusos, no captan bien el objeto de que se trata pero, poco a poco, exactamente como lo produce la actividad del investigador, llegarán a distinguir la realidad de la posible ilusión. Sin embargo, conviene notar que aquí hay también una diferencia respecto a la actividad habitual del investigador: el sonido y la ima-

⁶ El uso que hacemos de esta obra no significa que situemos necesariamente a Borges en la NE. Su posición es mucho más matizada si tenemos en cuenta un relato como *La muerte y la brújula* -en *Páginas escogidas*, La Habana, Casa de las Américas, 1999, págs. 344-357- (también de 1942): el investigador no sólo está en peligro sino que muere. ¿Se quiebra así el esquema de la NE? En principio, diríamos que sí pero también cabe pensar que el asesinato de Erik Lönnrot, el investigador, no es más que el último de la serie de víctimas que Scharlach pretende eliminar (incluso es el principal de ellas). Quizás en este relato se halle, más bien, el punto de encuentro de las dos corrientes aquí citadas...

⁷ Andrea Del Lungo, “Pour une poétique de l’incipit”, *Poétique*, 1993, núm. 94, págs. 132-152.

⁸ Paco Ignacio Taibo II, *Desvanecidos difuntos*, México, Planeta Mexicana, 1999, pág. 13.

gen vienen hacia el espectador, que se encuentra parado observando en la acera y le aclaran el contenido de los hechos. Este esquema se puede encontrar en la NE (es el que hemos visto en Parodi) pero es una ilusión en la NN: en ella el investigador debe entregarse en cuerpo y alma para ir activamente en busca de la “verdad” e incluso jugarse el tipo por ella. Por lo tanto, en el inicio de este relato encontramos algo así como un guiño de aproximación al modelo de la novela de enigma: es una falsa pista para el lector, acaso la primera de la narración: la continuidad del relato demostrará que una actitud básicamente receptiva está reñida con la posibilidad de dilucidar la realidad (además el lector comprobará en seguida que no hay aquí tal pasividad: Belascoarán acude al lugar de la manifestación precisamente para informarse del caso que va a investigar).

Sensaciones

Pero si bien este inicio de texto nos muestra la vigencia de la vista y del oído, no olvidemos que en la narración policial importa fundamentalmente la noción de Relación: podemos decir que toda observación o percepción ha de ser productiva, es decir, debe ser conectable con otra, generar significación o al menos una hipótesis de significación. Y precisamente en el relato policial se pone continuamente de relieve la función capital de los sentidos en este proceso. Podemos comprobarlo en un ejemplo sacado del capítulo tres, aún en los primeros compases de la novela. Belascoarán tiene una breve entrevista con el cura del pueblo donde investiga el inexistente crimen y, nada más verlo y oír sus primeras palabras, ya supone de qué tipo de individuo se trata: “A Héctor *le latió* que era jesuita de Lovaina, adepto al tequila de funcionario y al chocolate con churros en rancho de latifundista”⁹.

La visión y el oído han generado aquí una impresión determinada, una *sensación* particular (*le latió*, es decir, le pareció, presintió, creyó percibir). La impresión no tiene carácter de conclusión (los datos son muy someros), pero resulta bastante útil para el investigador, que ha de situarse rápidamente en un medio hostil para él y en el que debe distinguir lo antes posible entre aliados y eventuales antagonistas. Notemos también la transición de la visión y el oído hacia el sentido del gusto (el cura aficionado al tequila y al chocolate con churros) y, a través de él, hacia las afinidades sociales del personaje (vinculado a los jercas del latifundismo).

Se percibe, pues, la relación funcional entre sentidos y sensaciones: aquellos actúan como materia prima indispensable para la aparición justificada de éstas últimas. Y cabe decir que esta “simbiosis” es esencial, dado que las intuiciones, las impresiones, los presentimientos, por más vagos y aleatorios que sean, pueden resultar fundamentales para resolver la intriga planteada o, “simplemente”, para facilitar la supervivencia misma del detective. En efecto, no es inusual que el investigador se halle en peligro y lo capte o encuentre la forma de escapar básicamente gracias a dichas sensaciones (las novelas del propio Taibo II son un perfecto ejemplo de ello)¹⁰.

⁹ P. I. Taibo II, *Op. cit.*, págs. 25-26, el énfasis es mío.

¹⁰ En la obra no faltan ejemplos semejantes de una relación estrecha entre sentido y sensaciones. Recordemos aquí sólo dos. Primero, el momento en que sus agresores perdonan la vida a Belascoarán justo cuando parecen estar a punto de matarlo: el frío que siente (lo han obligado a desnudarse) se convierte en algo

Los otros sentidos y la vista

Abundan en *Desvanecidos difuntos* las referencias a los diversos sentidos. Así por ejemplo las alusivas al tacto. Ya hemos presentado varias anteriormente, por lo que sólo daremos como ejemplo uno de los gestos más enternecedores del personaje, en plena fase de hundimiento y desánimo, cuando sus perseguidores lo han obligado a desnudarse y han simulado que lo mataban: “Héctor Belascoarán Shayne, detective independiente, se tomó el cuerpo con las manos y se estrechó en un autoabrazo solitario, en la oscuridad lunar y la lluvia”¹¹. En este momento, el contacto con su propio cuerpo representa la radical soledad del protagonista y también un modo de reencuentro consigo mismo, un estímulo para continuar con su empresa o, simplemente, para seguir con vida.

También el sentido del gusto tiene su interés y funcionalidad: sabemos que Belascoarán es un inveterado bebedor de pepsi (acaso por solidaridad con su creador), lo cual despierta la curiosidad, el desprecio o la indignación de los comerciantes y contribuye a hacerse notar e incluso, en ocasiones, a hacer avanzar la investigación. Pero el sentido que más se pone de relieve en toda la serie de Belascoarán es el de la vista: no olvidemos que el detective ha perdido la visión de un ojo en una novela anterior (*Cosa fácil*) pero es en ésta donde el problema se vuelve mucho más grave: Belascoarán, acaso por una infección, se queda temporalmente ciego. Esta circunstancia tiene varias implicaciones (descritas en el capítulo V):

1ª) Riesgo personal: Belascoarán es visto por sus rivales y él no puede verlos. Debe recluirse sin medicarse (no encuentra especialista para su caso), esperando que el mal desaparezca.

2ª) Situación al borde del ridículo: el detective, que *debe ver claro* en un asunto turbio, se encuentra literalmente ciego y dependiente de los demás, en un lugar desconocido y hostil.

3ª) Modificación de su relación con los otros sentidos, incluso el del gusto: “[los cigarrillos] sabían diferente cuando no se veían. Más suaves, distintos. Las cosas eran otras; no sólo era que no las pudiera ver, también habían cambiado”¹².

4ª) Reestructuración de la jerarquía de los sentidos: ahora se apoya sobre todo en el tacto y en el oído pero ninguno tiene la competencia de la vista: “Nada es verdad del todo si no se ve”, piensa Belascoarán¹³.

5ª) Miedos, fragilidad, angustias, humanidad del personaje, lo cual lo acerca a noso-

mucho más intenso: “Ya no sólo era el frío, era el *miedo* que se había apoderado de él saltando entre los músculos” (pág. 59; el énfasis es mío). Segundo, la relación entre el tacto y el estado de ánimo del investigador: “Al pasarse la mano sobre las mejillas notó que la barba ya le estaba creciendo. Se sentía fuera de lugar mientras el aire frío de la sierra mataba los últimos restos del calor” (pág. 30). Dos estímulos táctiles, barba y frío, desencadenan incomodidad, desajuste, malestar y rememoran el pasado, lo cual permite al lector conocer el estado del personaje, su personalidad, su vacío e incluso asistir a un rápido balance de su vida.

¹¹ P. I. Taibo II, *Op. cit.*, pág. 62.

¹² P. I. Taibo II, *Op. cit.*, pág. 41. Sobre la adaptación a una ceguera total y repentina es muy ilustrativo el testimonio del escritor español Juan José Millás, “Ciego por un día”, *El País Semanal*, 11 de enero de 1998, págs. 50-56.

¹³ P. I. Taibo II, *Op. cit.*, pág. 40.

tros y lo aleja del protagonista típico de la NE (ser superior, casi inalterable, distante, seguro, admirable de inteligencia, eficacia y método).

6^a) La vista es, pues, el sentido capital, empezando porque es el que salva de diversas agresiones, el que más permite avanzar en la investigación hasta resolverla... pero también puede ser el que induce al error de manera más radical: en efecto, sucede en esta obra algo muy poco habitual en el relato novelesco: en un principio, Belascoarán cree capturar al culpable pero se equivoca. En realidad, se lleva preso a su hermano: nada es verdad del todo si no se ve, pero además hay que ver correctamente.

LEONARDO PADURA FUENTES: *PAISAJE DE OTOÑO*³⁴

La situación del teniente Mario Conde (a no confundir con el financiero español del mismo nombre) es muy diferente de la de Belascoarán: por su cargo, está integrado institucionalmente en el aparato policial cubano, no teme por su seguridad personal (apenas usa pistola; incluso a veces se le cae o se olvida de ella). Pero, al igual que el detective mexicano, también se halla desengañado respecto al mundo en que vive e incluso se debate entre seguir sirviendo activamente al sistema o retirarse discretamente y cultivar su primigenia pasión por la escritura (lo que terminará haciendo al final de esta novela, la última de las cuatro que componen hasta ahora el ciclo policial de Padura).

En esta obra, al contrario de lo que es habitual en la anterior, tiene enorme importancia lo que puede llegar a través del sentido del oído. Si Belascoarán, confiando en su propia visión, parece a veces rechazar lo que los demás le puedan decir, Conde da enorme importancia al discurso del otro, concretamente, en la entrevista y en el interrogatorio: estos intercambios verbales tienen, en el narrador cubano, gran presencia y relevancia para el desarrollo de la investigación. Incluso se puede observar una evolución cuantitativa bastante sistemática: en los primeros encuentros, el discurso de los sospechosos ocupa la mayor parte de la interlocución y suele desarrollarse formal y gráficamente en amplias parrafadas (de tal modo que el lector se pregunta qué hace Mario Conde mientras tanto). En cambio, al final, su intervención avanza penosamente entre dudas, silencios y breves explicaciones.

Por otra parte, la mirada en sí no es un arma de eficacia automática y absoluta: al contrario es un instrumento para utilizar con precaución, ya que también está al servicio del rival: "El Conde observó el rostro endurecido de Miriam y vio las lágrimas que empezaban a correr por las mejillas roturadas de la anciana. Aquel silencioso llanto materno podía desarmarlo y por eso se concentró en la viuda hermosa [Miriam]"¹⁴. El investigador percibe algo que puede responder a una estrategia (por parte del interrogado) para distraerle o ablandarle y decide dirigir su visión hacia otro personaje más inofensivo en este aspecto.

Entre la vista y el oído

Pero quizás lo más relevante para nosotros sea precisamente la relación entre visión y audición, de capital importancia para dilucidar la verdad. Digamos, para resumir, que

¹⁴ Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 1998, pág. 52.

esa relación puede ser de oposición o de convergencia (nos limitamos siempre al punto de vista del investigador como receptor del discurso, verbal o paraverbal).

Tomaremos como referencia a un mismo personaje, Adrián Riverón, sospechoso del crimen cometido. La oposición entre vista y oído se manifiesta, por ejemplo, entre sus contestaciones al investigador, que él pretende absolutamente distantes y neutras, y el color que, contra su voluntad, toma su piel tras las preguntas del teniente Conde:

Y observó [Conde] que, a pesar del matiz rojizo de su piel, Adrián se ponía más sanguíneo, definitivamente rojo. [...] el rojo sanguíneo de su piel se intensificó otra vez [...]. El enrojecimiento de Adrián Riverón volvió a subir a su rostro, mientras su mano derecha, definitivamente perdida, volaba para atrapar el cenicero de barro que ubicó en el centro de la mesa¹⁵.

Esa simple divergencia entre lo dicho y lo hecho (desde la perspectiva de Conde, entre lo oído y lo visto en su interrogado) tiene para el investigador casi el mismo peso que una huella dactilar en el arma de un crimen. Y en efecto, Conde se introduce por las grietas de esa huella hasta identificar a Riverón como el autor del homicidio.

La convergencia entre visión y audición aparece, por ejemplo, en el preciso momento en que Adrián Riverón comprende que ha sido descubierto y se dispone a confesar:

—[Riverón a Conde] Bueno, dígame.

—No dígame usted, ¿cómo y por qué lo mató?

El hombre todavía tuvo fuerzas para sonreír, y levantando la cajetilla le pidió permiso al teniente para tomar un cigarro. El Conde asintió, sabiendo que al fin se acercaba a la verdad, y él también llevó un cigarro a sus labios.

—[...] Lo maté porque él quiso golpear a Miriam [mujer del muerto pero de la que el homicida sigue enamorado]¹⁶.

Por un lado, la pregunta del teniente hace comprender al homicida que ha sido descubierto y que ya ni siquiera es útil seguir simulando su desapego al tabaco (desapego traicionado por el movimiento con el cenicero que “vimos” en la cita anterior). Por otro lado, el gesto de demanda para fumar, le anuncia a Conde que, ahora sí, la palabra de Riverón va a ponerse en armonía con su gestualidad: la confesión de su adicción al tabaco vendrá junto con la confesión del crimen y de su explicación.

Del tacto al gusto

Finalmente, notemos que los otros sentidos, especialmente el tacto, el olfato y el gusto también mantienen una más que notable presencia en esta obra, aunque con cierta especialización. Estos sentidos no destacan en la investigación del crimen pero no olvidemos que en la novela negra dicha investigación es sólo una parte de la vida presentada o aludida del protagonista, lo cual es particularmente cierto en la obra de Padura (como en la de Gamboa o en las de Díaz Eterovic, por ejemplo). Así el tacto resalta en la rela-

¹⁵ L. Padura Fuentes, *Op. cit.*, págs. 125, 126, 127.

¹⁶ L. Padura Fuentes, *Op. cit.*, págs. 219-220.

ción sexual ya sea cuando se realiza o al lamentar su ausencia (Conde y Tamara, Conde y Miriam, respectivamente) e igualmente cuando se carece temporalmente de visión.

Por su parte, el olfato tiene un amplio campo de conexiones: anticipación del placer de la bebida, pulcritud y distancia jerárquica (el perfume del Coronel Molina, su último jefe), atracción sexual (el “olor a cama” de la inalcanzable Miriam), referencia del pasado (el olor del traje de boda encerrado durante años) e incluso como imagen social: el “aroma pútrido de la bahía” de La Habana como emblema de tanta corrupción archivada y no castigada, de generaciones malogradas (de “generación escondida” y de “generación de mandados”, se califica a la de Mario Conde), de un futuro sin demasiadas perspectivas¹⁷.

En cuanto al gusto, de enorme relevancia en esta obra, aparece en las borracheras solitarias para soportar el abatimiento moral y destaca sobre todo como uno de los escasos medios de compartir placeres íntimos y de grupo, de los pocos auténticos que van quedando al protagonista y a sus compañeros de generación (además de ser un ejemplo de la capacidad de inventiva del cubano no sólo para superar las estrecheces ya conocidas en este campo sino para hacer alardes de una creatividad absolutamente asombrosa). Evidentemente, la relación con el maestro Vázquez Montalbán es inevitable pero el interés de este tópico en una obra cubana actual se explica de manera más pertinente a partir de la situación real del país, evocada en autores tan diversos como Arenas, Chaviano, Díaz, Gutiérrez y el propio Padura, entre otros.

ALGUNAS CONCLUSIONES

1) Parece existir una relación bastante estrecha y continua entre el relieve dado a los sentidos y la densidad humana del protagonista. La implicación de los diversos sentidos otorga al investigador de la NN un calado, un tono, una humanidad que lo hacen próximo a nosotros y, conociéndolo, nos resulta aún más admirable su entrega, en buena medida desinteresada y arriesgada, a la acción investigadora.

2) Una sensación sirve para asociar el presente con el pasado, con una experiencia determinada, actualizándola (una forma de enriquecer la vida: no sólo tener experiencias sino también no olvidarlas). De alguna manera, la memoria del alma pasa por los sentidos¹⁸.

3) Si hubiera que establecer alguna jerarquía entre los sentidos, situaríamos el de la vista en la cúspide de las obras estudiadas: en general, diríamos que él es imprescindible para el éxito del proceso investigatorio. Quizás el punto básico de su competencia se halle en su capacidad para evocar o incluso para reconstruir el pasado: una huella, un objeto, un cuerpo en determinada posición y lugar sugieren, aunque sólo sea como hipótesis inicial, la historia del crimen que se intenta clarificar.

¹⁷ A este propósito, ver las dramáticas reflexiones del protagonista en las páginas 117-118 de nuestra edición.

¹⁸ Ver Jacques Ninio, *L'Empreinte des sens*, París, Éditions Odile Jacob, 1989. El autor desarrolla dicha relación y elige para ilustrarla... un relato policial (págs. 188-196).

4) La mirada actual es, entre otras cosas, una lectura activa del pasado del investigador y del de quienes le rodean. En la NN, investigar una historia particular supone zambullirse, con o sin nostalgia, en las aguas oscuras de la historia personal y, finalmente, en la del propio país. A la densidad del personaje corresponde la del mundo evocado en el texto.

5) La NE lleva en sí misma la prueba de sus límites: el detective de la NE no es ese alguien en apariencia casi perfecto, admirable, autosuficiente sino un ser incompleto: tiene necesidad del error, de las manos, de la ingenuidad, de las tesis de los demás aunque sólo sea para desecharlas. Además, su distinción cuasi aristocrática acaso le impida ver a quién en el fondo está sirviendo. El de NN se encuentra básicamente solo y debe cargar con sus miedos, dudas, incompetencias y soledades. Pero tal vez está mejor armado para afrontar la complejidad de lo real, al menos por dos motivos: se halla abierto a todo lo que sus sentidos le aporten sobre ella y ha comprendido los límites de la razón lógica: “Toda explicación absurda se aproxima a la verdad más que las otras, precisamente porque la verdad es absurda y se busca en un espejo de iguales” (según Belascoarán en *Desvanecidos difuntos*, pág. 37).

6) En cierto modo, el relieve dado a los sentidos y a las sensaciones es un elemento del discurso textual que manifiesta la diferencia, el paso de un sistema narrativo (NE) a otro (NN) y de una visión del mundo bastante complaciente a otra mucho más crítica del funcionamiento de la sociedad actual y de sus bases epistemológicas.

7) Así pues, la focalización sobre los sentidos que propone nuestro congreso se revela particularmente productiva para poner de relieve componentes claves de su estructura y funcionamiento así como de la significación de la narrativa policial en la historia literaria y cultural del siglo XX.