

# Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II

Àlex MARTÍN ESCRIBÁ y Javier SÁNCHEZ ZAPATERO

Universidad de Grenoble III / Universidad de Salamanca

## RESUMEN

Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II son tres de los más destacados representantes del neopolicial latinoamericano. A pesar de pertenecer a distintas tradiciones nacionales, sus obras se identifican por pertenecer al amplio espectro del neopolicial, caracterizado por su contenido social, su capacidad crítica y su intencionalidad de crónica de un tiempo y un espacio concretos. Así, a través de sus novelas, estos tres autores han ido conformando, como se expone en el artículo, un discurso contracultural capaz de convertirse en testimonio de la realidad de Argentina, Cuba y México.

**Palabras clave:** Mempo Giardinelli, Leonardo Padura, Paco Ignacio Taibo II, novela policiaca, neopolicial latinoamericano, realismo, crítica, novela social.

## A View To Latin-American Neopolicial: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura and Paco Ignacio Taibo II

## ABSTRACT

Mempo Giardinelli, Leonardo Padura and Paco Ignacio Taibo II are three of the most outstanding representatives of Latin-American fiction called neopolicial. In spite of belonging to different national traditions, their works belong to the big space of neopolicial. Social and realistic, the novels written by Giardinelli, Padura and Taibo II form a critical view of Latin-American present. So, these three writers are doing a contracultural speech capable to show the reality of Argentina, Cuba and Mexico.

**Key words:** Mempo Giardinelli, Leonardo Padura, Paco Ignacio Taibo II, crime story, Latin-American crime story (neopolicial), realism, critic, social novel.

«Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde solamente porque le falta el prestigio del tedio. [...] Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio»

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares  
*La novela policial*

La narrativa policial en los países americanos de habla hispana llega tan tarde como la misma sociedad industrial que la forjó. Con los precedentes de importación como la publicación de Edgar Allan Poe y sus *Crímenes de la calle Morgue* en el Cono Sur –centro receptor en el continente de prácticamente todos las incipientes muestras del género policiaco anglosajón y francés–, así como con la publicación de las peripecias del sargento Cuff del inglés William Wilkie Collins y de las aventuras de Monsieur Lecoq –creadas por Emile Gaboriau, pionero galo del género–, se fue forjando en Latinoamérica un gusto lector por la literatura policiaca que preparó la exitosa llegada de las historias del celeberrimo detective Sherlock Holmes y de su acompañante Watson. Como en prácticamente todas los contextos en los que comenzó a cultivarse el policial, el cuento fue el género más leído y, consecuentemente, producido.

La contralógica estética y los primeros momentos de esplendor en la narrativa policiaca hispanoamericana se ven alterados con la llegada de una nueva generación de autores norteamericanos en la década de los treinta, que introducen el realismo social en todas las narraciones policiales. Toda esta trama realista viene propiciada por una serie de literatura que ya venía haciéndose de la mano de Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Sinclair Lewis o Carson McCullers. De la unión entre ambas tradiciones surgirá el género negro, atento al aspecto lúdico y deductivo de las clásicas obras basadas en el enigma, pero también al realismo, la crítica y la intencionalidad crónica de la narrativa estadounidense de principios de siglo XX. Esa carga crítica se hará más fuerte y más global a medida que se avecina la gran crisis que durante la primera mitad del siglo XX, y azuzada por acontecimientos como el «crack» del 29 o la crudeza de la I Guerra Mundial, llevará a la sociedad a prescindir de la fe ciega en la razón y en la ciencia que hasta entonces habían profesado. De la misma forma que las vanguardias –sobre todo el surrealismo– se opusieron y plantearon romper con todo lo establecido, la novela negra dejó de ser simplemente policiaco (y simplemente, por tanto, un asunto de meras investigaciones sobre delitos) cuando decidió exponer su rechazo a la sociedad imperante a través de frescos críticos y de ordenamientos mundanos más basados en la violencia o en el caos que el racionalismo decimonónico.

Es después de ese contexto histórico y, por tanto, de forma posterior a lo que ocurrió en otras literaturas, cuando surge con fuerza el neopolicial latinoamericano, mantenido hasta entonces como simple colonia cultural de otras literaturas. Algunas huellas que, sin embargo, vamos a encontrar por el camino antes de la explosión definitiva del neopolicial son las que nos permiten aludir a los primeros testimonios. Entre ellos, encontraremos *La bolsa de huesos* (1896), del argentino Eduardo Lasdislao Holmberg, y *La avenida de las acacias* (1917), del chileno Edigio Poblete.

La ausencia de grandes obras policiacas tiene su explicación por causas políticas o, más concretamente, gubernamentales. Entre ellas, los fuertes nexos feudales y las claras implantaciones dictatoriales en Latinoamérica, que impidieron el desarrollo de una narrativa con visos de ser crítica respecto a lo establecido o que pudiese mostrar, a través del recurso argumental del delito, la violencia imperante en unas sociedades férreamente ordenadas y controladas. Todo esto conllevó, inevitablemente, la aparición de

una policía represora y violenta en sus acciones, muy distinta de las que fue surgiendo en los países donde la novela policiaca y negra gozaba de una gran popularidad, en los que las fuerzas policiales eran miradas sin recelo alguno por la ciudadanía.

Es por todos estos motivos que hasta los años cuarenta no se empieza a desarrollar una literatura negra en el continente capaz de asentarse como tradición policial propia y dar continuidad a las esporádicas manifestaciones ya cultivadas durante el periodo finisecular y el primer tercio del siglo XX. Argentina es uno de los países y una de las culturas más destacadas en los inicios del neopolicial. De la mano de Jorge Luis Borges, defensor del modelo *whodunit*<sup>1</sup> como forma literaria culta, y no como mera manifestación popular, tal y como era vista por muchos en la época, la literatura argentina no sólo destacó por su producción ficcional sino también por sus intentos de teorización. De hecho, el propio Borges fue uno de los primeros escritores que desplegó un estudio en profundidad de la narración policial y también fue responsable de la colección «Séptimo Círculo», donde colaboraron algunos de los representantes más ilustres de la literatura policiaca argentina como Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares con *Los que aman odian* (1946), o Manuel Peyrou con *El estruendo de las rosas* (1948). Además, Borges y Bioy Casares desarrollaron una fructífera y peculiar colaboración como narradores policiacos con la creación del personaje de Isidro Parodi, quien resuelve los problemas y los casos que se le plantean desde la celda en la que permanece encerrado.

De la misma forma, México irrumpirá con fuerza dentro del policial gracias a la difusión de la editorial Albatros y a la de la revista *Selecciones policiacas y de misterio* a lo largo de la década de los cuarenta. Antonio Helú, fundador de la revista en México y uno de los grandes representantes del policiaco en este país, crea al personaje Máximo Roldán, un ladrón reconvertido a policía y creado, por tanto, con numerosas concomitancias con el Eugène François Vidocq francés. Su caso demuestra, al igual que el de Borges, la unión intrínseca que entre los narradores latinoamericanos ha existido entre creación y reflexión, visible también en los ejemplos contemporáneos de Padura, Taibo y Giardinelli, cultivadores pero también estudiosos del género. Las reflexiones sobre la novela policial se harán también patentes con títulos como el libro de ensayos *Heterodoxia* (1953), donde una serie de autores reflexionan sobre todo lo acontecido en el mundo policial, mientras que otra de las muestras del género destacadas de la época será aportada por la pluma de Rodolfo Usigli, quien en *Ensayo de un crimen* (1944) nos narra la historia de un asesinato imposible de resolver.

En esta fase primigenia hay que hacer referencia, junto a las primeras muestras de género autóctonas, al carácter mimético de algunas obras frente a las narraciones ya conocidas. La influencia de la psicología del comisario Maigret y la violencia callejera de Philip Marlowe van a tener así una gran trascendencia en el mundo latinoamericano. Cabe señalar que estos primeros calcos policiales tienen en algunas ocasiones un tono paródico –fruto quizá de los prejuicios elitistas a los que antes nos referimos– y una aclimatación lingüística impropia.

---

<sup>1</sup> El término procede de la deformación de la frase «Who has done it?», lo que explica que en español haya sido traducido como «novela de enigma» (Noguerol: 142).

Todo este panorama sufrirá importantes modificaciones a partir de la década de los sesenta, gracias al triunfo de la revolución cubana y la consiguiente defensa de la utopía socialista. Por primera vez, el mundo latinoamericano se enfrenta a la disyuntiva de mantenerse dentro de una tradición realista o bien renovarse al ritmo de la violencia, la corrupción y los cambios políticos de un mundo cada vez más agónico. Así, como indicó Leonardo Padura:

Lo contradictorio pareció convertirse en el sistema dentro del género policial donde lo más representativo surge del lado de muchas manifestaciones posmodernas ya que optan por las proposiciones de una contracultura demasiado politizada, participativa, y rebelde, conocida como *posmoderna* (Padura: 82).

Lo criminal comenzará a mezclarse así con el ámbito periodístico de la misma manera que ocurrirá en la tradición literaria negra española a partir de la década de los setenta. El enigma se mezcla con los discursos marginales, los ambientes oscuros y los personajes de los bajos fondos de la ciudad. En el terreno estético es donde la novela policiaca latinoamericana sufre sus mayores innovaciones debido al surgimiento de tendencias como el realismo mágico y lo real maravilloso que, mezcladas con el tradicional apego a la realidad social de la novela negra, crean un nuevo género y un nuevo lenguaje autóctono y propios. La creación de marcos novelescos propios, la violación de diversos tipos de estructuras y los trasfondos ideológicos ayudarán así al desarrollo del género en Latinoamérica.

Será a partir de entonces cuando la novela policial latinoamericana sufrirá una revolución no sólo en sus componentes sino también en su forma de mostrar la sociedad. Las décadas de los setenta y ochenta se caracterizarán por el surgimiento de sangrientas dictaduras y por la sucesión de guerras civiles y diversos conflictos armados, con el consiguiente reflejo literario que esto conlleva. Así, el policial se convierte en un tipo de narración más realista, más psicológica y, sobre todo, más periodística. Como referente, cabe citar el ejemplo cultivado por Manuel Vázquez Montalbán –autor venerado en prácticamente toda Latinoamérica, además de en los ámbitos mediterráneos–, que en España y tras la muerte del dictador Franco en 1975, abre un camino que va a ser continuado ideológicamente por muchos autores posteriores en distintos países latinoamericanos. El creador de Pepe Carvalho supo mezclar de manera magistral la novela policiaca española con los acontecimientos políticos que iban sucediéndose durante la transición democrática y los cambios que esto comportó. La creación de un personaje desencantado y pintoresco como Carvalho permitió trazar un largo itinerario –a partir de *Yo maté a Kennedy* (1972) o más concretamente a partir de *Tatuaje* (1974)<sup>2</sup>– donde el autor barcelonés trazó un recorrido de la crónica social de un país desde las consecuencias de una dictadura de casi cuarenta años hasta una verdadera revolución post-industrial.

---

<sup>2</sup> Aunque *Yo maté a Kennedy*, novela cargada de matices ideológicas y de original planteamiento, es la primera obra en la que aparece el personaje de Carvalho, en ningún caso puede adscribirse al espectro genérico policiaco. Así, *Tatuaje* es la primera novela negra que protagonizó el archiconocido detective de Montalbán.

De la misma manera, autores consagrados hoy del neopolicial han seguido y siguen un camino parecido al del citado Montalbán, teniendo en cuenta las peculiaridades sociales actuales del continente y su conflictividad política. Mirando hacia el otro lado del Atlántico, tenemos múltiples referencias y ejemplos a comentar. Entre ellos, destacaremos tres, provenientes de rincones muy distintos: el argentino Mempo Giardinelli, el cubano Leonardo Padura y el mexicano Paco Ignacio Taibo II. Los tres se encuentran hoy entre la elite de la intelectualidad hispanoamericana y sus textos han trascendido el modelo narrativo, convirtiéndose en teóricos y estudiosos de la literatura y, en concreto, del género policial. *El género negro*, de Giardinelli, *Modernidad, posmodernidad y novela policiaca* de Padura y la labor de Taibo II al frente de proyectos editoriales y iniciativas como la Semana Negra de Gijón, son una buena muestra del porqué de su selección.

Empezando por Argentina, cabe decir que la obra de Mempo Giardinelli no puede ser limitada al género policiaco. Su carácter heterogéneo le ha hecho practicar todo tipo de géneros y formas literarias, teniendo siempre como rasgo esencial su compromiso político y su rechazo de las formas totalitarias que inundaron los gobiernos hispanoamericanos en la década de los 70. Ese compromiso está presente en las dos obras que más se amoldan a la narrativa negra en su extensa bibliografía *Qué solos se quedan los muertos* (1985) y, sobre todo, *Luna caliente* (1983). La primera gira alrededor del tema de la culpa y el castigo, con el desencanto del fracaso del reformismo del 68 como fondo. La segunda trata los mismos temas y presenta un asfixiante fresco social que se identifica con la situación social y política vivida en Argentina durante la dictadura. La novela logra así trascender un esquema narrativo estereotipado para ejecutar su capacidad de denuncia sobre la situación del país hispanoamericano durante los últimos años de la década de 1970, mostrando así el valor de la literatura negra como reflejo crítico de la realidad, tal y como el propio Giardinelli manifestó:

El género mismo tiene una virtud: es tan apegado a la realidad, tan dependiente de la realidad que ahí está su limitación conceptual como literatura, pero ahí esta también su maravilla. En América Latina, como en África describes la realidad y estás haciendo el manifiesto revolucionario. Si tú describes lo que pasa en la realidad con tu mirada honesta y sincera, es una mirada de lucha aunque no tengas la intención de hacerlo. Yo creo que en ese sentido el género es noble. (Osorio y Muga: 1).

A medio camino entre *Lolita* y los clásicos de la novela criminal de James M. Cain (*El cartero siempre llama dos veces* o *Pacto de sangre*, ésta última base del guión de *Perdición*), *Luna caliente* narra la historia de un joven y prometedor abogado argentino que, al volver a su país después de terminar sus estudios en Francia, se ve envuelto en una obsesiva y apasionada relación con una adolescente, hija de un viejo amigo de la familia, que le lleva a cometer un crimen y a iniciar una huida tan llena de obstáculos como de remordimientos y deseos. Ambientada en una atmósfera ensoñadora en la que realidad y fantasía se entremezclan sin dejar lugar a las verdades absolutas, la trama de la novela avanza a golpe de sorpresas, atrapan-do al público con golpes inesperados y revelaciones inauditas que hacen que sea prácticamente imposible no sumergirse por completo en la historia y leerla de un

tirón. Sin caer en efectismos ni trucos de folletín, el autor logra mantener la tensión durante toda la narración. En permanente encrucijada, el lector se divide entre la duda de no saber la verdad y la angustia que le transmite el personaje principal, que se debate entre el sentimiento de culpa, el miedo al castigo y la atracción turbadora por la joven protagonista. Lejos de limitar el alcance de la obra al mantenimiento de la intriga, a la lúbrica relación entre los dos jóvenes amantes y a la poderosa y brutal capacidad de transformación del deseo, Giardinelli sitúa la trama en el opresivo y brutal ambiente de la dictadura militar argentina de 1977 y le da así nuevos matices y trasfondos. Esta mirada crítica se efectúa a través de la aparición en la novela de personajes de las fuerzas de seguridad de la época que, encargados de imponer miedo y de hacer de cada individuo un sospechoso en potencia, ejemplifican a la perfección el ambiente hostil y temeroso que imponen todas las dictaduras.

Dice el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II que la novela negra latinoamericana, el denominado neopolicial, es una literatura «de crímenes muy *jodidos*, en la que lo que importa no son tanto los crímenes como el contexto» (Taibo II: 170). Así lo muestra *Luna caliente*, en cuya narración es imposible disociar la conducta irracional del protagonista con el violento clima que le rodea. Esa constante presencia social de la violencia está también presente en uno de los acercamientos al género de Ricardo Piglia, probablemente el más universal de cuantos escritores pueblan hoy el panorama literario argentino. Basada en un hecho real *Plata quemada*, obra de interesante planteamiento narrativo, relata la peripecia de una serie de atracadores que parecen abocados a delinquir, sin que la sociedad les ofrezca salidas, alternativas ni opciones. De ahí que la primigenia novela criminal, cultivada por el ya citado Cain o por Horace McCoy o Jim Thopson, haya de ser referente obligado a la hora de hablar de la producción policiaca de estos dos autores argentinos que, al igual que sus antecedentes norteamericanos, parecen considerar al hombre como un ente inerte condicionado por su contexto, repleto de podredumbre moral y violencia. La crítica social —que en el caso hispanoamericano pone especial énfasis en la denuncia de la corrupción gubernamental y de la desidia policial— resulta así evidente.

Otro caso muy particular y peculiar será el de Cuba y Leonardo Padura, convertido actualmente en uno de los más representativos autores del neopolicial latinoamericano gracias a su saga de novelas protagonizadas por el investigador Mario Conde, publicadas en España, con gran éxito de público, por la editorial Tusquets.

Las circunstancias históricas que ha vivido y vive el país caribeño con el triunfo de la revolución en el año 1959 provocaron el aislamiento del resto de los países y el hecho se denominará, a partir de los años setenta, como una nueva novela del género conocida como «policia revolucionaria», dotada de una evidente intención oficialista y ensalzadora del régimen, como lo habían sido años antes iniciativas como el «realismo socialista» en la URSS. Antes de esta tradición, no obstante, encontramos algunos destellos como punto de partida. *Enigma para un domingo* de Ignacio Cárdenas Acuña en el año 1971, *No es tiempo de ceremonias* de Rodolfo Pérez Valero en 1974 y *El cuarto círculo* de Luis Rogelio Noguerras en el año 1976 son algunos de los primeros testimonios. Estas primeras novelas siguen unos parámetros tradicionales del género con unas tramas donde el asesinato parece carecer de importancia. También anteriores al éxito de Padura, cosechado durante los años noventa, son las aportaciones de Daniel Chavarría —uruguayo de nacimiento, pero instalado desde hace décadas en Cuba y del recientemente falle-

cido Justo Vasco—. En obras como *Joy* (1977), de Chavarría, o *Primero muerto* (1986), de Vasco, Ambos critican —de una forma más bien recatada, intentado sortear los problemas del férreo control censor del gobierno cubano— la situación del país, hablando en sus obras de temas hasta entonces silenciados como la prostitución, los negocios de dudosa legalidad, las influencias de los altos cargos y, en general, la gran crisis nacional.

La aparición del teniente investigador Mario Conde coincide cronológicamente con la debacle ideológica y la posterior caída del socialismo europeo a principios de la década de los noventa. Estos acontecimientos son aprovechados por Padura para crear un nuevo tipo de literatura policial. Para llevarla a cabo, el escritor cubano ejerce una función de cronista literario e investigador periodístico, complementada gracias a su labor investigadora en diversos medios como *La Gaceta de Cuba* y *El Caimán Barbudo*, que le permitió realizar un análisis exhaustivo de la situación política cubana, conociendo informaciones y realidades vedadas para muchos compatriotas. A través de su obra narrativa, especialmente aquella protagonizada por su popular personaje Mario Conde, Padura analiza, a través de su ojo crítico y escéptico, el desarrollo de los acontecimientos que han ido sucediendo en Cuba a lo largo de estas dos últimas décadas. Sin dejar de ser nunca un producto genérico de la narrativa negra, el autor aporta a la tetralogía protagonizada por el teniente investigador un peso ideológico y político fortísimo similar al que ha cultivado en sus libros de investigación periodística.

Podemos afirmar que las novelas de Padura se han convertido, pues, en una crónica de un tiempo concreto. De hecho, el autor ha mostrado siempre su deseo de actualizar la novela negra cubana, ponerla al día con respecto a lo que estaba ocurriendo, de la misma manera —como él mismo ha confesado en alguna ocasión— que había hecho Montalbán en España.

A través de su tetralogía «Las cuatro estaciones» —«*Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1996) y *Paisaje de otoño* (1998)— se puede observar la singular forma que tiene Conde de reflejar el mundo cubano, su comportamiento social, además del cansancio que el protagonista va transmitiendo a lo largo de su saga novelesca, tal como lo han hecho ilustres personajes del género como Philip Marlowe o Pepe Carvalho. Este cansancio viene reflejado por el desencanto a medida que transcurren sus historias, un desencanto que en el caso del escritor cubano se convierte en dolor y padecimiento al hablar de su ciudad. Las leves tramas de sus novelas no son más que excusas para presentar frescos económicos, sociales y políticos de Cuba en estos últimos años. Ese desencanto se hará patente en las dos últimas apariciones hasta la fecha de Conde. Así, en *La neblina del ayer* (2003), el personaje aparece ya fuera del cuerpo policial, tremendamente desencantado con la que un día fue su profesión, y dedicado al comercio de libros antiguos. El Conde de la novela es un personaje falto del idealismo que se atisbaba en sus primeras entregas, completamente descreído —algo que en Cuba tiene más significado de lo que a priori podría parecer— y permanente anclado en los recuerdos. Incapaz de soportar el derrumbamiento —casi literal— de su ciudad y de sus amigos —algunos huidos, otros sumidos en la más absoluta decadencia—, el viaje al pasado que le supone la investigación en la que accidentalmente se verá involucrado no hace sino demostrar su negativa a afrontar un presente que ya no quiere y en el que ya no cree. El mismo escepticismo de *La neblina del ayer* presenta *Adiós, Hemingway* (2005), un breve libro de encargo concebido también como un ajuste de cuentas con el pasa-

do –creado de nuevo con el recurso de la investigación retroactiva que intenta aclarar algún aspecto ocurrido en un tiempo muy alejado del presente–, un pasado representado esta vez por un autor al que un día Mario Conde admiró y que ahora se le revela como un farsante. A través de la permanente imagen del mito caído y de la falta de referentes en los que creer, Padura pone de manifiesto la intención crítica y social que siempre ha caracterizado al neopolicial latinoamericano.

La crítica visión de Conde se mueve por todos los ambientes de la sociedad. Sus espacios se conforman con la novela negra más clásica. El investigador se mueve por la ciudad, al mismo tiempo que el discurso se contrapone con el recorrido de la isla, desde hoteles a pensiones de mala muerte. De todas formas, el espacio gira siempre alrededor de los referentes comunes con los posibles lectores. Su descripción detallada de La Habana –con múltiples referencias a Miramar, El Vedado, Centro Habana y La Habana Vieja– nos remiten a un espacio del mundo real, existente más allá del universo de ficción, que se transforma en una especie de paralelismo con la realidad y plagado de claves cubanas. Las alusiones a los barrios más altos de sus novelas pretenden evidenciar la filiación social de sus ocupantes, lo cual quiere decir que a través de las formas de vida se ofrece un material informativo importante a la hora de caracterizar a los personajes, convirtiendo así a la novela en una especie de itinerario por todo el espectro social. De esta manera, Leonardo Padura irrumpe de forma definitiva en la literatura criminal, rompiendo con toda una etapa anterior donde la novela policiaca simplemente presumía de ser un mero juego intelectual y creando una escuela propiamente cubana de la que, en los últimos años, han surgido autores como Amir Valle o Lorenzo Lunar, fieles defensores, como Padura, de la idea de que la novela negra ha de ser una crónica social reveladora de aquellas realidades imposibles de mostrar por otras vías a la población. Prostitución, tráfico de drogas, proxenetismo, turismo sexual, violencia institucional y corrupción gubernamental, temas tabúes en la isla, se convierten así en tópicos recurrentes en las novelas de estos autores.

Cierra ya nuestro capítulo del neopolicial, quizás uno de los autores más prolíficos y reconocidos en todo su esplendor. Paco Ignacio Taibo II surge como un acontecimiento fundamental y excepcional para el género. Su espíritu revolucionario y su afán de difusor de la literatura policiaca –manifestada en la organización del ya clásico festival literario de la Semana Negra de Gijón o en la creación de legendarias colecciones, como «Etiqueta negra», de la editorial Júcar, que permitió la publicación en España, en plena transición, de prácticamente todos los clásicos norteamericanos prohibidos durante el franquismo– hacen de él un punto de referencia inevitable dentro de la narrativa neopolicial.

El escritor mexicano se inicia en la novela policiaca con *Días de combate* en 1976, donde aparece por primera vez su detective Héctor Belascoarán Shayne, un personaje que comparte con un ingeniero experto en drenaje su oficina ubicada en Artículo 123 y que debe atrapar a un estrangulador de quien no tiene pistas. Tan solo un año después, Belascoarán reaparece con *Cosa fácil* (1977), donde conocemos a Carlos Vargas, un tapicero compañero del protagonista, con quien el detective habrá de resolver tres casos de manera simultánea. Estas dos novelas suponen el aprendizaje de Taibo II en el relato policial, ya que el tratamiento clásico de los problemas sociales y su posterior resolución responden de manera clara al organigrama clásico del esquema policiaco creado por los autores *hard-boiled* estadounidenses en los años 20. Quizás su momen-



to de mayor éxito llega con la publicación de la novela *No habrá final feliz* en el año 1981. En esta ocasión, aparecen los personajes de las dos novelas anteriores y el final de la novela nos deja atónitos. En ella, Taibo nos relata la historia de un ex jefe de los halcones que quiere asesinar a Belascoarán por tráfico de informaciones. Una vez resuelto el caso, y lo que parecía una continuación de saga durante muchos años, Belascoarán muere inexplicablemente al final de la novela a causa de un disparo.

Extrañamente, y de forma parecida a la de Conan Doyle con Sherlock Holmes, Taibo II se las ideó para resucitar a su personaje. Como no le resultaba fácil, el escritor se las ingenió y afirmó, para estupefacción de los lectores, que el detective no había resucitado, sino que la aventura de *Algunas nubes*, publicada en 1985, sucedía después de *Cosa fácil* y antes de *No habrá final feliz*. Su aparición misteriosa no solamente reflejó poca credibilidad al personaje sino que también hizo de la novela una obra llena de confusiones y ambigüedades.

En cualquier caso, la gran aportación de Paco Ignacio Taibo II a la novela neopolicial mexicana es, al igual que en el resto de autores que hemos venido citando en este artículo, el tratamiento de la sociedad y del espacio por donde se mueven sus personajes. Sus frecuentes apariciones en las zonas más conflictivas de la ciudad no son nada más que un reflejo de la ciudad mexicana. La saga de Héctor Belascoarán se compone de un espacio social que es una verdadera jungla de asfalto, insegura y dominada a lo largo de sus novelas por la extrema violencia, transmitida a través de un lenguaje lleno de giros inesperados y diferentes registros. Esa constante violencia sirve a Taibo de excusa para hacer de su personaje un ser incapaz de resolver las investigaciones por las vías tradicionales. Ante un panorama caótico como el de la sociedad que presenta en sus novelas, de poco sirven las aptitudes clásicas de los detectives de ingenio o capacidad deductiva. Los investigadores se sitúan así en el límite del bien y del mal, en un lugar absolutamente ambiguo en el que el lector nunca sabe con certeza de qué lado están ni cuál exactamente el fin propuesto. Resulta paradigmático que para ejemplificar la falta de dominio sobre el contexto el que ha de moverse –a diferencia de, por ejemplo, Sherlock Holmes, capaz de resolver todo con una simple mirada al lugar del crimen–, Taibo relata en una de sus obras cómo Belascoarán se queda tuerto. La anécdota sirve de perfecta metáfora para explicar la imposibilidad de los detectives modernos de imponer orden en la caótica sociedad en la que se mueven, como ha puesto de manifiesto el propio Taibo:

El neopolicial es la novela social del fin del milenio. [...] [Es un] formidable vehículo narrativo que 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 el crimen (Scantlebury: 2).

Fuera de la «saga Belascoarán», Taibo II ha hecho otras aportaciones al género neopolicial, como *Sombra de la sombra* en 1986 o *La vida misma* en 1987. La primera –de la misma manera que hizo Eduardo Mendoza en *La verdad sobre el caso Savolta*– busca recrear la atmósfera de México durante los años veinte y treinta, justo cuando se estaba asentando la Revolución con las consecuencias de la primera guerra mundial. La segunda novela tiene varias líneas narrativas: en primer lugar,

una serie de notas de José Daniel Fierro, que es escritor de novelas policiacas, otra del mismo personaje que escribe a su mujer y, finalmente, una narración omnisciente que guía todo el argumento de la novela. En las dos obras, así como en el resto de títulos del autor, aparece la misma preocupación por la violencia cotidiana con la que deben convivir los mexicanos, la misma denuncia de los problemas sociales y el mismo tratamiento del lenguaje, callejero y lleno de giros y del argot.

Gracias a estos tres autores y, después del legado que nos están dejando a través de sus aportaciones literarias, parece indudable afirmar que la narrativa neopolicial latinoamericana es uno de los géneros en mejor forma del continente. En primer lugar, ya no sólo por los autores y las obras aquí recogidas sino, sobre todo, por la masiva afluencia –tanto de cantidad como de calidad– de narradores que se están incorporando, como Amir Valle, Raúl Argemí, Carlos Balmaceda, Dante Liano o Lorenzo Lunar. En segundo, porque con el paso de los años el neopolicial se está asentando como un género propio, específicamente latinoamericano, caracterizado por su carácter urbano –y especialmente callejero–, por su voluntad de convertirse en crónica social y por su intencionalidad crítica. Como hicieron los autores hard-boiled en los decadentes y mafiosos Estados Unidos de después del «crack» de 1929 o los escritores españoles que se incorporaron al género a finales de los años setenta, los autores latinoamericanos han conseguido hacer de sus obras un discurso contracultural capaz de revelar, con exageradas dosis de realismo, los verdaderos problemas del continente. De ahí que consideremos importante empezar a valorar y estudiar un género al que otorgamos una calidad artística excepcional y un futuro no menos prometedor.

## BIBLIOGRAFÍA

NOGUEROL, Francisca:

- 2006 «Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino». *Manuscrito criminal: reflexiones sobre novela y cine negro* [Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.)]. Salamanca, Cervantes, pp. 141-158.

OSORIO, José y Ana MUGA:

- 2002 «Mempo Giardinelli: Hacer cultura es resistir». *La Ventana* (Portal informativo de Casa de las Américas), <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=126>, mayo de 2002.

PADURA, Leonardo:

- 2000 *Modernidad, posmodernidad y novela policiaca*. La Habana, Unión.

SCANTLEBORY, Marcia:

- 2000 «Paco Ignacio Taibo II: La novela negra es la gran novela social de fin de milenio». *Caras*, [www.caras.cl/ediciones/paco.htm](http://www.caras.cl/ediciones/paco.htm), septiembre de 2005.

TAIBO II, Paco Ignacio

- 1987 *La vida misma*. México D. F., Planeta.