

Género y sujeto migrantes en *La cola de la serpiente* de Leonardo Padura

Gender and Migrant Subjects in *La cola de la serpiente* by Leonardo Padura

Martha Barboza*

Recibido: 01/03/2024 | Aceptado: 15/10/2024

Resumen

Tomando como base el concepto de sujeto migrante propuesto por Cornejo Polar, en el presente trabajo me propongo indagar, por un lado, los modos de conformación de dicho sujeto en los personajes de origen chino que forman parte de la trama narrativa de esta novela policial. En este sentido, es importante tener en cuenta la importancia que ha tenido la corriente inmigratoria china en Cuba, y cuya presencia en la vida sociocultural de la isla ha quedado plasmada en el Barrio Chino de La Habana, donde se desarrolla gran parte de la historia. Y, por otro lado, me interesa, en función de la filiación genérica de la novela, determinar en qué medida el género policial puede ser considerado un género migrante teniendo en cuenta las producciones latinoamericanas.

Palabras clave: sujeto migrante, comunidad china, Cuba, novela policial, heterogeneidad

Abstract

Based on the concept of the migrant subject proposed by Cornejo Polar, this paper aims to explore, on the one hand, the ways in which this subject is shaped in the Chinese-origin characters that are part of the narrative plot of this detective novel. In this regard, it is important to consider the significance of the Chinese immigration wave in Cuba, whose presence in the island's socio-cultural life is reflected in Havana's Chinatown, where much of the story takes place. On the other hand, I am interested, given the novel's generic affiliation, in determining to what extent the detective genre can be considered a migrant genre, especially in the context of Latin American productions.

Keywords: migrant subject, Chinese community, Cuba, detective novel, heterogeneity

* Argentina. Universidad Nacional de Salta-Facultad Regional Multidisciplinaria Tartagal. Licenciada en Letras y Especialista en Entornos Virtuales de Aprendizaje. Profesora Adjunta en las cátedras Literatura Hispanoamericana, Teoría Literaria I y II en la carrera de Letras. Directora de numerosos proyectos de investigación sobre literatura hispanoamericana y argentina, Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa.). mbarboza05@gmail.com

La novela policial latinoamericana, ¿un género migrante?

Latinoamérica ha construido su mapa histórico, político y cultural sobre la base de las migraciones propias y ajenas, es decir, por los desplazamientos al interior del continente y por los producidos desde Europa, África y, en menor medida, de Asia. Proceso este que nunca se ha detenido y que, en los últimos años, por los efectos de la globalización y de las nefastas políticas económicas neoliberales, se ha incrementado intensamente. De este modo, se ha conformado, en el vasto territorio de la región, una variedad de espacios socioculturales, que se diseminan y articulan a través de los procesos migratorios. Sujeto y discurso, con sus múltiples e inestables contenidos, han generado, asimismo, una dispersa y variada gama de producciones literarias y culturales que se definen por su heterogeneidad. Precisamente, a partir de la categoría de sujeto migrante (1996), de sus discursos y de sus modos de representación, Cornejo Polar considera que es posible “[...] leer amplios e importantes segmentos de la literatura latinoamericana -entendida en el más amplio de sus sentidos- especialmente los que están definidos por su radical heterogeneidad” (1996a, p. 838).

La narrativa latinoamericana, en sus diversas formas genéricas, constituye uno de los espacios discursivos a través del cual se representan las expresiones socioculturales que dan cuenta de la heterogeneidad propia del continente. Heterogeneidad construida, según Cornejo Polar, sobre la base de los desplazamientos, presencia y circulación de los migrantes. Así, el sujeto que emerge y se configura a partir de estos procesos migratorios es, por su propia naturaleza, un sujeto heterogéneo, resultado, precisamente, de su acto de migrar (Bueno Chávez, 2004, p. 37). Es en este sentido que la literatura de la región resulta el espacio discursivo más indicado y apropiado para representar una realidad tan heterogénea como la latinoamericana. Se trata, entonces, de analizar los modos de producción textual de una “literatura situada” en el problemático cruce de dos sociedades y dos culturas y de determinar cómo funciona el sistema literario latinoamericano (Cornejo Polar, 2003, p. 16-17).

Dentro de este sistema literario, la novela constituye, precisamente, uno de los géneros que ha acompañado al sujeto migrante en sus desplazamientos espacio-temporales, desde su llegada al continente. Es lo que ha sucedido también con la novela policial, en sus diferentes modalidades, ya que ha conformado un espacio narrativo en el que confluyen múltiples y diversos discursos que, en cierto modo, se construyen sobre la base ideada por Poe. La diferencia no está dada por los elementos y rasgos tipificadores del género, sino por el modo de disponerlos, por el medio utilizado para conformarlos y por los matices añadidos para salvar la repetición. Así, con la aparición de novelas, historietas, films, series televisivas, folletines, etc., se pone en evidencia que “lo policial es una categoría que atraviesa diversos géneros” discursivos; “pero también implica hablar del Estado y su relación con el crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus regímenes de coacción” (Link, 1992, p. 6). El juego, la mezcla, el desvío, los desplazamientos son siempre practicados sobre los elementos consagrados por el canon. En este sentido, puede decirse que la literatura policial latinoamericana se produce sobre ese soporte “extraño” y “ajeno” dado por los clásicos ingleses y por los *thrillers* norteamericanos. Según Leonardo Padura Fuentes, es en la década del setenta cuando esta corriente de literatura policial adquiere su definitivo carnet de identidad a través de las producciones de Manuel Vázquez Montalbán (España),

Rubem Fonseca (Brasil), Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia (México), Osvaldo Soriano (Argentina), Daniel Chavarría y Luis Rogelio Noguerras (Cuba), cuyas propuestas narrativas, heterodoxas y multiformes devienen modelo: el llamado *neopolicial iberoamericano* (2003, p.13). A partir de las décadas de los ochenta/noventa el género, en el continente, se consolida con nombre propio y particularidades distintivas. No obstante,

...a pesar de que el modelo formal que rige el género (sobre todo el de la novela negra norteamericana) es respetado en gran medida (condición indispensable para entrar en el paradigma policial), el entramado discursivo y la particular disposición y selección de aspectos y elementos complementarios convierten a estas novelas en textos que exigen una nueva competencia lectora, más allá del pre-concepto genérico. Aún más, muchas veces el modelo policial funciona como trasfondo y base para la incorporación de otras estrategias discursivas y literarias que atraviesan el género y lo configuran de una manera diferente, permitiendo, de ese modo, leer más allá de lo policial un estado de la sociedad y de la literatura. (Barboza, 2008, p. 3)

En consecuencia, esta nueva novela policial latinoamericana o neopolicial, no se aparta totalmente del molde canónico, más bien, desborda sus límites que sólo permiten observar aquellos elementos que lo tipifican y encasillan dentro del modelo formal establecido. No se constituye solamente como un género literario particular, sino también como un discurso social que lee la sociedad no sólo desde el crimen, sino también desde los acontecimientos cotidianos y marginales que contextualizan la anécdota policial.

Estas nuevas formas narrativas policiales, sin perder sus rasgos y procedimientos distintivos que permiten su reconocimiento, y con las reformulaciones que cada contexto regional requiere, son las que mejor representan las conflictivas realidades sociales de las distintas ciudades latinoamericanas. Mempo Giardinelli, Ignacio Paco Taibo II, Ricardo Piglia, Leonardo Padura, escritores del género (quienes también reflexionan sobre el mismo) coinciden en considerarlo como uno de los géneros más realistas, debido a que sus historias se construyen teniendo en cuenta las peculiaridades socioculturales de cada país y sus conflictos políticos¹:

En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen. (Piglia, 1979, p. 9)

[...] la literatura negra es una radiografía de la llamada civilización, tan eficaz y sofisticada como inhumana y destructora. Es un medio tan bueno como cualquier otro para comprender, primero, y para interrogar, después, el mundo en que vivimos. (Giardinelli en Kohut, 1990, p. 173)

¹ Un importante número de estudios dedicados al género negro y, particularmente, al neopolicial, adoptan idéntica perspectiva con respecto al mismo. Algunos de ellos se consignan en las referencias bibliográficas.

Es que siento que es la gran novela social del fin del milenio. 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. (Taibo II en Scantlebury, 2000, p. 2)

...esta nueva novela policial iberoamericana centra su interés en los mundos ciudadanos y contemporáneos en los cuales conviven el crimen y la vida, la violencia y la realidad más rampante y esencial de un universo abocado a todas las crisis políticas, económicas, morales y culturales. (Padura Fuentes, 2003, p. 2)

Es, precisamente, en este sentido que puede considerarse a la nueva novela policial, que se produce en la región, como un género migrante que no ha cesado de desplazarse por los diferentes escenarios urbanos de la región. Como resultado del acto de migrar, esto es, de desplazarse por diferentes tiempos y contextos, ha ido incorporando códigos culturales y discursivos que han determinado, asimismo, su carácter heterogéneo, más allá de una base genérica común que permite su identificación. Al desplazarse de un universo cultural (el anglosajón) a otro, sujeto y discurso ponen de manifiesto y generan diferentes heterogeneidades procedentes de las diversas realidades en las que se insertan. Se trata, como lo sugiere C. Arámbulo López, de una “migración cognitiva, (la cual) consiste en la adopción de las normas de la nueva estética, en el acogimiento de su retórica. En estos textos migrantes, producidos “por sujetos que han realizado el trayecto ideológico, estético, retórico que los define como sujetos migrantes culturales”, sin necesidad del desplazamiento físico, no desaparecen las huellas de la estética original (2018, pp. 227-228)

En una dinámica y movimiento constantes, iniciados desde el momento en que hace pie en la región, la narrativa policial, en tanto género “migrante”, incorpora aspectos de la cultura que la acoge, incluso en los períodos de simple copia, imitación o adaptación. Resulta apropiada aquí la reflexión de José María Arguedas, referida por Cornejo Polar, sobre el hombre andino moderno que se apropia “selectivamente de atributos que le son ajenos” y enriquece “con ellos su experiencia de mundo”, pero aplicada al relato policial hispanoamericano. Éste, en cierto modo, “impuesto desde fuera”, incorpora elementos de otras tradiciones, ajenas a él, por lo que resulta “transformado en términos de uso y de sentido hasta un punto tal que su identidad moderna -pese y tal vez gracias a esos cambios sigue siendo inconfundiblemente” policial (Cornejo Polar, 1996b, pp. 45-46). Así, sujetos, acciones, historias, códigos lingüísticos, costumbres y otros signos se filtran y son absorbidos por ese espacio narrativo ajeno para, de algún modo, “ser funcional en la cultura que ahora lo enmarca” (Bueno, 2004, p. 16). Ello se hace más evidente en la novela negra y en el neopolicial cuya presencia, en el sistema literario hispanoamericano, expresa estados y necesidades de una sociedad a través de una narrativa que, desde la ficción, y sin renunciar al carácter urbano que le dio origen, también “habla” de los “grandes traumas sociales”. De ahí que el neopolicial sea “un género llamado a convertirse en el mecanismo de denuncia y reflexión sobre nuestras convulsas realidades” (Taibo II en Forero Quintero, 2007, p. 129).

Desplazamiento y reescritura de un mismo género: del policial revolucionario al neopolicial

En Cuba, a partir de la década del setenta, la novela policial se instala como una de las formas narrativas dominantes dentro del campo de producción literaria de la isla. Atraviesa y representa dos momentos claves en la historia cubana². En el primero de ellos, ubicado entre las décadas del setenta y ochenta, se lleva a cabo la difusión y consolidación del proyecto político cultural de la Revolución a través de la producción de una narrativa que funciona “como foco irradiador de los nuevos parámetros políticos, sociales e ideológicos” (Luján 2009, p. 208).

En esta narrativa, que incluye principalmente al género policial, la novela histórica y el testimonio, domina la función didáctica y modelizadora por sobre la literaria o estética, con respecto a sus destinatarios (el pueblo cubano). En virtud de ello, este proyecto político-cultural de carácter oficial se enmarca en el proceso revolucionario que apunta a la construcción de una nueva sociedad, la cual implica, a su vez, la implementación de un nuevo sistema de valores. “En función de dicho objetivo, esta epopeya de la Revolución diseña un mundo maniqueo, una definición del Bien y del Mal en el universo narrativo, que destierra la ambigüedad, expulsa las visiones relativistas y, en consecuencia, elude toda posibilidad crítica.” (Luján 2009, p. 232). Tales valores son jerarquizados de acuerdo con una estructura rígida en la que se prioriza la ética revolucionaria. De ese modo, la literatura que se produce en este período, particularmente la policial, está indefectiblemente atravesada (dominada) por pares dicotómicos que sustentan esta oposición maniquea (pasado/futuro, opresión/liberación, atraso/progreso, traidor/héroe, revolucionario/contrarrevolucionario, socialismo/capitalismo):

...está presente en los textos de la serie -especialmente en los que pertenecen al género policial- la diferenciación entre una modernidad concebida como progreso (la revolucionaria) y una modernización decadente, la de Estados Unidos, en la que el avance tecnológico corrompe al ser humano y lo convierte en enemigo de sí mismo. [...] se trata de una de las formas de la épica revolucionaria; es uno más de los códigos literarios en que se manifiesta la concepción dual de la realidad escindida entre una positividad revolucionaria y una negatividad antirrevolucionaria. (Luján 2009, p. 239 y 304)

En este contexto, el género policial adquiere un rol protagónico y se convierte en un importante “instrumento” de difusión ideológica. Sin abandonar sus convenciones genéricas (necesarias para su identificación), sus procedimientos son re-situados por medio de una preceptiva propia instituida e impulsada por la política cultural oficial y con un nombre distintivo: novela policial revolucionaria³. Novela que, según José Antonio Portuondo, “(...) mantiene los rasgos esenciales del género, pero trae este nuevo sentido

² Sobre la novela policial cubana de este período, véanse en las referencias bibliográficas algunos estudios sobre el tema.

³ Contribuyeron a su enorme éxito popular, la promoción oficial a través de la organización de coloquios, concursos, conferencias, premios y del apoyo económico para las ediciones por parte del Estado.

de identificación de justicia y legalidad socialistas, y, sobre todo, el concepto de realización colectiva, como autodefensa del nuevo orden social revolucionario” (1973, p. 132). Los crímenes cometidos en estos relatos, más allá de su carácter individual, siempre son contra el Estado, es decir, constituyen un “delito contrarrevolucionario perpetrado desde el exterior o en el interior contra el estado socialista cubano” (Luján 2009, p. 333). Su resolución ya no está a cargo de un detective particular, sino que es una labor policial realizada de manera grupal. Lo paradójico de esta modalidad “revolucionaria” de la novela policial cubana es que toma elementos de una tradición literaria burguesa y los redirige hacia sus propios intereses políticos (Lameiro Tenreiro, 2015, p. 280)⁴.

A mediados de los ochenta, comienzan a manifestarse los primeros signos de desgaste y decadencia de esta novela policial, cuando Daniel Chavarría y Justo Vasco publican conjuntamente, *Completo Camagüey* (1983) y *Primero muerto* (1985), marcando así las instancias previas al inicio de la segunda etapa para el género. En estas novelas, los autores exponen su crítica a la situación política y económica del país a través de un discurso inesperadamente descatado con respecto a las convenciones exigidas, desde el Estado, para su escritura (Noguerol Jiménez 2006, pp. 126-127). Tendencia que se profundiza hacia fines de la década del ochenta, momento en que el contexto sociopolítico y económico de la isla se ve duramente alterado como consecuencia de la caída del Muro de Berlín y del derrumbamiento de la Unión Soviética. Este período de crisis, conocido como Período Especial, está atravesado por el aumento significativo del desempleo, la pérdida de confianza en el Estado y un empobrecimiento generalizado que derivan en el incremento de la prostitución y de pequeños trabajos informales que contribuyen a la supervivencia de los castigados habitantes de la isla.

La narrativa cubana, incluida la policial, expresa todos estos cambios a través de un grupo de escritores (en su mayoría nacidos en la década del cincuenta), conocidos como los “Nuevos”, entre los que se encuentran Arturo Arango, Luis Manuel García, Senel Paz, Reinaldo Montero, Francisco López Sacha, Abel Prieto y Leonardo Padura. Si bien no constituyen un grupo homogéneo, comparten su malestar frente a la situación socioeconómica del país y la necesidad de alejarse del relato épico revolucionario de los setenta, e impulsar una narrativa de corte más “intimista, subjetivo y desenfadado en el que cabía la experimentación y el conflicto” (Huertas en Uxó 2021, p. 9).

Es este contexto que Leonardo Padura (1955) comienza a cobrar relevancia: primero con sus artículos y ensayos publicados en el periódico *Juventud Rebelde* y en la revista *El Caimán Barbudo*, en los que aborda temas relacionados con la situación de Cuba, la literatura y los cambios que está experimentando el género policial en la isla. Pero

⁴ Entre la gran cantidad de novelas policiales revolucionarias de este período, se destacan: *Enigma para un domingo* (1970), de Ignacio Cárdenas Acuña (Menton considera que, si bien esta obra reúne muchas de las características del policial revolucionario, la mayor parte de ella “narra cómo un detective privado, estilo Sherlock Holmes, descubre quién fue responsable por un asesinato misterioso”, por lo que no la incluye en este canon, en cambio otros críticos (Luján, Uxó) le atribuyen un carácter fundacional o de transición); *Joy* (1977), de Daniel Chavarría; *El cuarto círculo* (1976), de Luis Rogelio Nogueras y Guillermo Rodríguez Rivera; *Si muero mañana* (1977), de Luis Rogelio Nogueras; *La ronda de los rubíes* (1973) y *Explosión en Tallapiedra* (1972), de Armando Cristóbal; *La justicia por su mano* (1973), de José Lamadrid; *No es tiempo de ceremonias* (1974), de Rodolfo Pérez Valero; *Los hombres color del silencio* (1975), de Alberto Molina.

es con su primera novela, *Pasado perfecto* (1991)⁵, primera de la serie protagonizada por el detective Mario Conde, con la que, según la crítica, se da inicio al neopolicial en Cuba y su autor comienza a adquirir una creciente notoriedad que mantiene hasta la actualidad (Uxó 2021; Noguerol Jiménez 2006; Castellarín 2007; Escribá y Sánchez Zapatero 2007). El alto grado de trascendencia que ha alcanzado su obra ha provocado lo que Uxó llama ‘fenómeno Padura’, pues su éxito ha generado un más que significativo número de estudios a nivel internacional sobre las novelas protagonizadas por Mario Conde (2021, p. 14)⁶

A partir de las primeras novelas de Leonardo Padura, comienza, entonces, a perfilarse una nueva narrativa policial. No se configura en oposición a la anterior, sino a partir de una reformulación genérica con la incorporación de elementos de la novela policial clásica, de la negra norteamericana e incluso de la policial revolucionaria cubana. Se produce un proceso de “literaturización” del género a través del ingreso del humor, la parodia, los juegos intertextuales, distintas expresiones de la cultura popular (cine, canciones, telenovelas), que operan una transgresión genérica con respecto a la novela policial “revolucionaria”. El mismo Padura señala las diferencias producidas por este desplazamiento del policial revolucionario al neopolicial y que caracterizan su propia escritura:

El policiaco cubano, que surgió en la década del 70 como movimiento [...] fue una manifestación más de la estética realista-socialista: las novelas y relatos se dedicaban a presentar una lucha muy definida entre el bien y el mal, que podía ser entre Estado y delincuencia en la vertiente detectivesca o entre socialismo e imperialismo en la de contraespionaje. [...] en el caso cubano la fórmula se agotó en los años 80 [...] Es en los 90 cuando yo comienzo a escribir mis novelas y mi primer propósito es hacer un tipo de literatura que tuviera como primera condición, su valor y esencia literaria, y como segunda que fuera un tipo de policial totalmente diferente al que se había escrito con anterioridad en la isla. Y la diferencia la marcan no solo los personajes, que son más contradictorios y reales, o la propia elaboración literaria del texto, sino y sobre todo la mirada hacia la realidad que trata de irse por encima de la simple controversia entre el bien y el mal, y busca los matices del bien y las gradaciones del mal en una sociedad como la cubana en la que persisten males sociales como la corrupción, el tráfico de influencias, el abuso de poder y otras formas de criminalidad, que no desaparecen (pues a veces hasta florecen) en los sistemas socialistas. (Uxó 2006, p. 28)

A partir de esta nueva estética que adquiere el género, se logra entonces, una representación más compleja de la realidad que vive la sociedad cubana, ya que, por un lado, se abandona la división maniquea entre el bien y el mal, y se profundiza en los perfiles

⁵ Junto con *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998) conforma la *Tetralogía de las Cuatro Estaciones*. Serie que se continuará luego con seis novelas más: *Adiós Hemingway* (2001), en la que incluye la *nouvelle La cola de la serpiente*, corregida y reeditada en el 2011; *La neblina del ayer* (2005); *Herejes* (2013); *La transparencia del tiempo* (2018); *Personas decentes* (2022). No se incluyen aquí otras novelas y cuentos no policiales ni ensayos.

⁶ Son numerosos los artículos, ensayos, tesis, revistas especializadas dedicadas a este autor y su obra. En las referencias bibliográficas, se consignan algunos de ellos.

psicológicos y socioculturales de los personajes (criminales, policías, ciudadanos comunes). Y por otro, se construye un discurso crítico sobre el contexto político, económico y social del país. Crítica que no excluye el posible fracaso de la Revolución ni la responsabilidad que tienen las instituciones con respecto al deterioro de las condiciones de vida por las que atraviesan los cubanos (Lameiro Tenreiro, 2015, p. 281)⁷. La investigación colectiva se invierte con respecto a la modalidad genérica anterior y cede su lugar al accionar individual de un detective que se aboca a la indagación de los crímenes perpetrados por el Estado.

En esta nueva dirección, se inscriben las novelas policiales de Padura las que, a través del juego creativo de la ficción, construyen mundos posibles que se cruzan y superponen con mundos culturales diferentes y, muchas veces, alejados del contexto de emisión del discurso. La Habana es el espacio en el que se instalan, circulan e interactúan sujetos y grupos sociales heterogéneos que, por diversos motivos, son o han sido marginados por una gran parte de la sociedad cubana conservadora que se percibe a sí misma como indefectiblemente blanca y heterosexual; concepción que es respaldada, desde los distintos espacios de poder a través de prácticas discriminatorias “políticamente correctas”, que se proyectan en todas las esferas sociales: la comunidad china, la chino-cubana, la africana, la afrocubana, los santeros, los homosexuales, entre otros. Se genera, así, un macro-contexto sociocultural de base en el que se narran y suceden historias, pero en el que también tiene un papel dominante la descripción de una sociedad degradada y en crisis y de los sujetos que la habitan.

Crimen y sujeto migrante en La Habana

La cola de la serpiente, publicada en 2011, es una de las novelas que integra la serie policial de Padura, y constituye el espacio más apropiado, por sus características genéricas, para instalar y narrar, desde la excusa de un crimen, la historia de un sujeto migrante, cuya heterogeneidad de base, que permite su diferenciación frente a los otros sujetos (migrantes o no), no ha sido alterada o modificada, en gran medida, con la incorporación de elementos y prácticas socioculturales del lugar que lo acoge, a pesar del ya largo tiempo de residencia en la isla.⁸ En efecto, la simple y clásica fórmula: crimen-

⁷ En muchos de los textos literarios de esta época, no solo policiales, puede leerse cómo la crisis socioeconómica afecta la vida cotidiana de los cubanos: “En los últimos meses los apagones, provocados por la ya intermitente llegada de petróleo soviético habían terminado con botellas lanzadas a la calle, con pedradas a las vidrieras y otros vandalismos (...)” (Padura 2015, p. 26); “-La Habana (...) -digamos que sigue siendo hermosa, a pesar de las ruinas, del deterioro y de la negligencia. Cuba es difícil de entender: hay escasez, inconformidades, un transporte terrible, apagones (...)” (Wendy Guerra, *Negra*, 2013); “La Habana está triste, desvincijada, hecha leña. Mira pa'allá, un muchacho de treinta años armado de una cuchara hurga en el latón de basura de G y 17. Expurga cuidadosamente en los nailones grasientos y devora sin el menor escrúpulo las sobras podridas que encuentra” (Zoé Valdés, *La nada cotidiana*, 1995, p. 57); “(...) ¿Te lo imaginas con luparas y comiendo espaguetis napolitanos aquí en Cuba, en 1989, con lo difícil que se ha puesto la salsa de tomate?” (Padura, *Vientos de cuaresma*, 2015, p. 183)

⁸ El proceso migratorio de la comunidad china en Cuba, tanto clandestino como legal, se inicia, en 1847, cuando arriba un importante contingente de chinos, que llegan a la isla contratados por la oligarquía azucarera cubana, para reemplazar la mano de obra perdida con la abolición de la esclavitud. Hacia fines de la década del setenta del siglo XIX, se produce otra oleada migratoria proveniente de California, conformada, en este caso, por comerciantes importadores, transformando significativamente la presencia de esta comunidad en

detective-investigación-resolución funciona, en esta oportunidad, como disparador para volver a contar la historia de la comunidad china en Cuba en formato de novela policial. Padura, como lo expresa en la “Nota del autor”, al final del relato, pone en ficción una historia que tiene su origen en 1987, cuando publica en el vespertino *Juventud Rebelde*, el reportaje “Barrio Chino. El viaje más largo”; texto que, poco después, generará un documental cinematográfico con el mismo título. En 1998, aparece como complemento de la novela *Adiós, Hemingway* y en formato de cuento; finalmente, en 2011, luego de una *nueva reescritura*, se edita la versión novelística (Padura, 2015, p. 183-184)⁹. Instala así, en el espacio narrativo de la novela, un entramado discursivo-literario en el que se mezclan, se borran, los límites precisos entre ficción y realidad:

...lo narrado es ficción, aunque tiene un fuerte contenido de la realidad. Aquí, detrás de la aventura policíaca que arrastra a Mario Conde hacia el barrio Chino de La Habana, está la historia de un desarraigo que siempre me ha conmovido: el de los chinos que vinieron a Cuba [...] similar al de tantos emigrantes económicos, tan comunes en el mundo de hoy. La soledad, el desprecio y el desarraigo son, pues, los temas de esta historia [...] (2015, p. 184).

Además, el papel protagónico del componente asiático permite releer la incorporación, tanto de las imágenes orientales estereotipadas, en la literatura de la región, como la fisura que el sujeto migrante chino interpone en las representaciones identitarias latinoamericanas, y particularmente, cubanas. (Fernández Bravo, 2015, p. 55)

La Habana, como muchas ciudades latinoamericanas, se convierte, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en el espacio urbano en el que confluyen las propias heterogeneidades: las provenientes del campo y las de otros grupos migrantes. Constituye el espacio en el que, producto de esas migraciones, se establecen otros sujetos y otras culturas, como ha sucedido con la china. Si bien la dinámica de contacto con la cultura cubana no ha tenido una gran fluidez, los testimonios y documentación existentes al

la isla. Finalmente, en 1917, con el auge de una nueva corriente migratoria, la población china, en Cuba, se convierte en una de las más importantes en Latinoamérica. Posteriormente, y por motivos socio-políticos y económicos, esta población se vio reducida hasta quedar concentrada en el viejo Barrio Chino, en el corazón de La Habana. Sobre los problemas relacionados con la comunidad china en Cuba, ver Mena Yi, especialmente, los capítulos 1 y 2).

⁹ Así como la comunidad china, en Cuba, ha sido la más importante de Latinoamérica, es también relevante la presencia de su vida y cultura en la producción literaria de escritores cubanos (narrativa, poesía, canciones). Sus huellas pueden leerse en textos de autores de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX: Ramón Meza (1861-1911), quien, según Ana Cairo (2000), podría ser considerado el primer escritor cubano “que fijó elementos para una tipología de personajes chinos”, Regino Pedroso (1896-1983), Fayed Jamís (1830-1888), José Martí (1853-1895), Julián del Casal (1863-1893), y poemas y canciones populares incluidos en antologías como *La nueva lira criolla* (1907) y *El parnaso cubano* (1907). También, en obras de autores más contemporáneos del siglo XX: José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Miguel Barnet, Severo Sarduy, Mayra Montero, Virgilio Piñera, Antonio José Ponte refieren, en algunas de sus obras, aspectos de la vida y cultura de la comunidad china o escriben historias protagonizadas por personajes de origen chino. Asimismo, merecen destacarse el estudio *El rastro chino en la literatura cubana* (2019) de Rogelio Rodríguez Coronel y la revista *Catauro*, Año I, N° 2 de 2000, dedicados al tema.

respecto dan cuenta de “la dominación, la exclusión, el desplazamiento, la opresión, la explotación, la extinción y la resistencia” (Bueno Chávez, 2004, p. 32) que ha experimentado la comunidad china¹⁰.

Juan Chion, amigo y guía de Conde, dentro del Barrio Chino, es la expresión y representación de un sujeto esencialmente colectivo, que desde un presente decadente como el barrio y la ciudad que habita, narra una historia de migraciones traumáticas y de una frustrada esperanza de retorno a un país que solo quedó en la imaginación:

...mi Padre, Francisco, Pedro y todos esos chinos son unos hombres que han pagado un precio altísimo por estar en el mundo. Les ha pasado todo lo malo: han sufrido hambre, desprecio, discriminación, desarraigo y todo lo que quieras en una lista de miserias y humillaciones tan jodidas como esas. (Padura 2015, p. 138)

Juan Chion es la proyección de una masa migrante que, como afirma Bueno, “habla’ con sus cuerpos, desplazamientos, acciones, posiciones y posesiones. Maneja su situación espacio-temporal para enunciar carencias, necesidades, reclamos, conquistas, acciones, reacciones...” (2004, p. 32). Es en este punto donde el testimonio ingresa en la ficción para dar cuenta de una historia de migraciones que explican su aislamiento y hermetismo presentes:

Habían cruzado el mar huyendo del hambre y la miseria, de los poderes absolutos y los enrolamientos militares forzosos y al final habían hallado algo tan temible como lo que les hizo huir: el desprecio, la incompreensión, el abandono, incluso la muerte en modos tan horribles como el que sufrió Sebastián, el primo de Juan, congelado en la bodega de un barco. (Padura, 2015, p.105)

El misterioso crimen de Pedro Cuang, sucedido en un miserable conventillo del Barrio Chino, ubicado en el centro de La Habana Vieja, y su posterior investigación llevan al detective Mario Conde a adentrarse en ese pequeño, degradado y olvidado fragmento de un país tan lejano como extraño. Y descubre su casi total ignorancia sobre estos sujetos que ya llevan habitando el suelo cubano por más de cien años. Su conocimiento solo se limita a prejuicios discriminatorios y a veces humorísticos instalados en el imaginario popular de la población cubana:

Mira, si quieres hacer una *nganga* judía, para hacer el mal, debes buscarte un difunto que haya sido bien malo [...] Por eso los mejores huesos son los de los locos, y mejor que los de los locos, los de los chinos, que son los tipos más rabiosos y vengativos que hay en el plano de la tierra [...] (Padura, 2015, p. 101)

¹⁰ Al reportaje Barrio Chino: el viaje más largo publicado, en 1987, por Leonardo Padura, pueden sumarse varios estudios realizados a partir de investigaciones etnográficas, antropológicas y periodísticas sobre la comunidad china en Cuba. Algunos de los más importantes se consignan en las referencias bibliográficas.

A través de los personajes Juan Chion, Francisco Chiú y el asesinado Pedro Cuang y de sus historias individuales habla un sujeto colectivo, cuya representación es construida desde la perspectiva de Conde, quien, a su vez, representa a los cubanos “originarios”, no chinos. Situación narrativa que revela, una vez más, cómo se impone la mirada occidentalizada, pues tanto el detective como el narrador hablan “por” y/o “en lugar de” ese sujeto otro que lo interpela desde su diferencia. Así, en las descripciones y en los diálogos entre Conde y Juan Chion, es inevitable la comparación y confrontación cultural e ideológica entre dos mundos opuestos, evidenciando una separación sociocultural nunca superada. En este sentido, la comunidad china, en tanto sujeto migrante, se mantiene aferrada a su cultura, que poco y nada ha incorporado de la cultura cubana, solo lo necesario para vivir en un país que nunca dejó de ser extraño y ajeno. Aprenden la lengua por necesidades comunicativas, incorporan algunas prácticas de la religión católica, como el bautismo o la invención de un santo propio como san Fan Con¹¹, mezcladas con rituales de la comunidad afrocubana; la españolización de sus nombres originarios, (Juan, Francisco, Pedro), aunque conservando apellidos chinos, para ser reconocidos como ciudadanos cubanos; y las comidas a las que agregan ingredientes locales. La vida en comunidad, dentro los límites del barrio, les permite a estos sujetos conservar activas prácticas y costumbres de su cultura de origen y sus códigos de convivencia y autoprotección, tomando solamente aquellos elementos ajenos que los hacen funcionales dentro de su sistema y de la sociedad en la que se hallan insertos.

La comunidad china, en tanto sujeto migrante, asume aquí, su carácter heterogéneo como derivado del mismo acto de migrar. A través de sus desplazamientos temporales y espaciales, incorpora e internaliza culturas, lenguas y prácticas socioculturales sin eliminar o diluir sus propias diferencias y conflictos, sino más bien acentuándolos (Bueno Chávez, 2004, p. 38). Ello explica la necesidad de “duplicar su territorio de origen” en el reducido espacio de un barrio, pero Juan Chion también lo hace desde fuera de él, desde la casa que compró para vivir con su familia. Según Cornejo Polar, este sujeto habla desde dos lugares (1996, p. 841): un aquí y un presente, que lo involucra en la investigación del crimen de Pedro Cuang, pero también expone una vida más apacible e “integrada” en la comunidad cubana, fuera del Barrio Chino, con una hija mestiza¹², nacida de su matrimonio con una

¹¹ Nombre que, en función a su transcripción fonética, ha sido escrito de diferentes maneras: Sanfancón, San Fancón, Chan Fan Kong. Entidad religiosa que se ubica dentro del complejo religioso Ochá-Ifá en Cuba. Concebido como avatar o “camino” de Changó en China, San Fancón deviene singular producto cultural, propio de la integración del chino al etnos cubano, proceso que comenzó hace más de 150 años, que dio como resultado a esta deidad surgida de la necesidad de poder vivir en dos mundos: el de los blancos que los oprimía y de los africanos con los que vivían (Meza 2005; Águila de Ifá, 2012).

¹² Con respecto al término “mestiza”, cabe señalar que su uso, en este caso, señala la emergencia y configuración de un *sujeto-otro*, investido en el personaje de Patricia Chiún, la que, en tanto sujeto mestizo, heterogéneo, se instala en el entre, en el punto de intersección entre dos orígenes o procedencias étnicas, migrantes, consideradas jerárquica y socialmente inferiores: la china y la afrocubana, y en el que las partes de su identidad otra se conservan, principalmente, a través de las marcas físicas. Obviamente, no se desconocen aquí los numerosos, diversos y, no pocas veces, enfrentados debates que han generado (y continúan haciéndolo) los términos *mestizo/mestizaje* como categorías conceptuales, desde distintos campos del saber (biología, antropología, sociología, estudios culturales y literarios, filosofía). En general, la mayoría de estas perspectivas coinciden en que se trata de un constructo teórico-conceptual de carácter político, cultural e intelectual. Sin embargo, más allá de los cuestionamientos (sobre todo negativos) que el uso del término “mestizaje” ha provocado, y de los intentos de darle “otros nombres tales como hibridación, sincretismo, *métissage*, *mélange* y *creolización*, o relacionado con otros conceptos como el de diáspora (Anzaldúa 1987;

afrocubana. Y un allá que es su país, el pasado, la llegada a Cuba con la ilusión del regreso, las pérdidas y el Barrio Chino, esa proyección de un fragmento de ese otro fragmento que es Cantón, y desde donde comunica experiencias distintas y negativas, atravesadas por un sentimiento de desgarramiento, de pérdidas afectivas:

Pero Juan Chion, que realmente se llamaba Li Chion Tai y era un hombre demasiado bueno, nunca había ganado suficiente plata para llegar a ser rico ni jamás regresó a la aldea: sus padres se ahogaron en una inundación del mismo río que les daba comida, dos de sus hermanos murieron en una rebelión campesina y el resto de su familia se dispersó por un país demasiado ancho y ajeno, en busca de una salvación que Li Chion Tai nunca pudo saber si se había producido... (Padura, 2015, pp. 49-50)

En consecuencia, la heterogeneidad que configura al sujeto chino migrante se basa en la constante afirmación de las diferencias y de la discontinuidad cultural. Ello, en virtud de que, como lo señala Bueno, la migración “altera un estado quieto de heterogeneidad” que lleva al sujeto, en su desplazamiento, a crear “visiones contrastivas del mundo y necesidades comunicacionales por sobre las fronteras culturales y de las experiencias vividas (1994, p. 55). Así, Juan Chion y los otros chinos, al desplazarse de un universo cultural a otro, opuesto al suyo, activan sus propias heterogeneidades internas y, al mismo tiempo, generan otras nuevas. Precisamente, por esta dinámica de la heterogeneidad, sus ámbitos culturales se vuelven permeables para permitir la entrada de los signos ajenos y la salida de los propios y, de ese modo, negociar situaciones de uso y expresión de los mismos. Por esta especie de intercambio, son funcionales con la cultura que los acoge, pero también se empeñan en el contraste, en preservar las diferencias, frente a ese otro sujeto cultural (Bueno Chávez, 2004, p. 55): su visión del mundo, sus códigos de convivencia, o el hecho de saber hablar perfectamente la lengua española, y sin embargo no hacerlo, simplemente porque no quieren:

-Ta' estlaño, estlaño cantidá- aceptó al fin Juan Chion...

-Oye, Juan, tú mismo, que llevas más de cincuenta años viviendo en Cuba, dime una cosa, por qué ustedes no hablan bien el español, eh?

Juan Chion acentuó su sonrisa.

-Porque no me da la gana de hablar como ustedes, Mario Conde -dijo, haciendo un esfuerzo por redondear todas las sílabas y marcando cada erre como si se tratara de un ejercicio agotador. [...] (Padura, 2015, p. 35)

Bhabha 1994; García Canclini 1995; Gilroy 2000; Hale 1996; Ifekwunigwe 1999; Nelson 1999; Smith 1997; Werbner and Modood 1997; Young 1995)” (Wade 2003, p. 174), ninguno de ellos ha logrado su reemplazo absoluto o definitivo. Probablemente, esta multiplicación de nombres “referentes al proceso de la mezcla obedece a la percepción de que no hay un solo mestizaje, sino múltiples mestizajes o procesos de mezcla” (Wade 2003, p. 174). A ello se suma que, al ser, como lo sostiene Cornejo Polar, una categoría que construye sus bases “en disciplinas ajenas al análisis cultural y literario, (...) básicamente en la biología (...) se trata de un concepto ideologizado en extremo” y su uso, cargado de préstamos semánticos, no llega a resolver la problemática que suscita (1997, p. 341-342).

En tanto, el otro cultural, investido en la figura del detective Conde, ante su desconocimiento sobre una comunidad tan hermética y diferente, observa y pregunta no solo a los efectos de la investigación sobre la muerte de Pedro Cuang, sino también para comprender sus códigos y comportamientos. Pero la otra parte de este sujeto, representado por los otros personajes no chinos, han expresado y lo siguen haciendo, desde el arribo de esta comunidad, a mediados del siglo XIX, rechazo, actitudes de burla, marginación, violencia y sometimiento, no aceptando sus diferencias. Finalmente, está el sujeto mestizo, representado en Patricia Chion, policía, hija de Juan y de una mujer afrocubana, y quien, al haber vivido fuera del Barrio, no se reconoce como perteneciente a la comunidad china, por lo que acude a Conde para que le proporcione información sobre el crimen de Pedro Cuang, algo que ella no puede conseguir. Patricia representa a un sujeto que busca aglutinar y disolver las diferencias; constituye el punto de intersección/fusión entre dos etnias distintas y socialmente inferiores con respecto a la dominante (la blanca), conformando otra comunidad: la chino-cubana.

De algún modo, la historia de la comunidad china, en Cuba, pone de manifiesto la presencia de un sujeto migrante que da cuenta del carácter heterogéneo del espacio sociocultural que habita. Evidencia, asimismo, la existencia de una heterogeneidad social, desde el momento en que expone, a través de la ficción narrativa, las prácticas políticas, sociales y culturales implementadas en relación con esta comunidad. Prácticas marcadas por la falta de un espacio discursivo común entre los diversos actores sociales que habitan en la isla. Ello adquiere visibilidad en la distancia existente entre el horizonte ideológico que representa Conde y el expresado por Juan Chion. Sin embargo, tal distancia no es absoluta, ya que entre ellos se han construido algunos espacios comunes, compartidos, muchas veces mínimos, imperfectos o fracasados; espacios, generalmente construidos por el Estado-nación.

Conclusión

El género policial hispanoamericano, se ha dispersado y configurado a través de los procesos migratorios que ha experimentado en la región. Tales procesos responden a desplazamientos practicados sobre los elementos consagrados para este tipo discursivo; es decir, sobre ese soporte “extraño” y “ajeno” generado a partir de los clásicos ingleses y los *thrillers* norteamericanos. Se trata de una migración cognitivo-discursiva que deriva en *textos migrantes* producidos por sujetos que no se desplazan físicamente, sino ideológica y estéticamente. Así, la narrativa policial que se escribe en el continente construye sus relatos a partir de la mezcla entre la base modélica, propia del género, y los códigos socioculturales y lingüísticos de cada contexto que la acoge. Este proceso es particularmente observable en Cuba, en el desplazamiento de la novela negra norteamericana a la novela policial revolucionaria y de ésta al neopolicial.

En esta última modalidad se inscribe *La cola de la serpiente*, en la que el crimen de Pedro Cuang solo es el disparador para poner al descubierto a una comunidad, cuya presencia en Cuba, en otro momento importante (primeras décadas del siglo XX), ha permanecido silenciada. Mario Conde comparte su rol protagónico con Juan Chion a través del cual se proyecta la comunidad china. Como sujeto migrante experimenta, en su desplazamiento físico-geográfico, la angustia frente a un mundo totalmente extraño

y desconocido y frente a la pérdida del esperado retorno que, para Juan Chion, nunca sucede. Instalado en un país con una sociedad que lo rechaza, lo margina y lo estigmatiza, se ve en la necesidad, sin abandonar totalmente su cultura, de aprender e incorporar una lengua ajena y algunas prácticas socioculturales para alcanzar un deber ser que le permita (sobre)vivir. Sin embargo, la resistencia al olvido lleva a este sujeto a la construcción de un espacio, a modo de gueto, en el que plasma un fragmento de su país (Cantón). En el Barrio Chino, vive y habla como chino, allí, la nostalgia, los recuerdos, reafirman su condición de migrante, pues como afirma Cornejo Polar

Después de todo migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno de las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre, que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura. (1995, p. 103)

En definitiva, la novela se presenta como el espacio discursivo en el que la historia y configuración de un sujeto migrante peculiar se construye no solo desde las acciones de la trama policial, sino también desde los silencios, las voces, las miradas y desde los rituales de la vida cotidiana que expresa la heterogeneidad de la sociedad y cultura cubanas. Sujeto migrante, heterogeneidad, desplazamientos conforman un espectro teórico que ha generado una nueva forma de leer esta novela. Lectura situada, que trasciende los límites exigidos por su filiación genérica, aborda los modos en que la literatura latinoamericana representa, a través de los juegos de la ficción, una realidad tan heterogénea como los sujetos que la habitan.

Referencias

- Arámbulo López, C. (2018). El sujeto migrante posmoderno en la literatura-mundo. *Desde el Sur* Volumen 10, número 1, pp. 217–230.
- Baltar Rodríguez, J. (1997). *Los chinos de Cuba: Apuntes etnográficos*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Barboza, M. (2008). Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno. *Espéculo. Revista de estudios literarios* N° 38. Recuperado el 14 de marzo de 2020 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/negarge.htm>
- Bueno Chávez, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Recuperado el 12 de junio de 2019 de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/antonio_cornejo/contenido.htm
- Cairo, A. (2000). Apuntes sobre los chinos en la literatura cubana. *Centauro* N°2, pp. 167-174.

- Camejo Vento, A. (2017). *Estrategias discursivas y modalidades textuales de la representación urbana en la novelística de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela*. Tesis doctoral, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.
- Cepeda Sánchez, H. (2020). Luchas alrededor de la libertad: conexiones asiáticolatinoamericanas en la trata culí a Cuba (1850-1860). *ACHSC* Vol. 47 N.º 1, pp. 267-302.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire*. Lima, Perú: CELACP, Latinoamericana Editores.
- (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana* Vol. LXIII, N.º 180, pp. 341-344.
- (1996a). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana* Vol. LXII (176-177), pp. 837-844.
- (1996b). Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista CELEHIS* N.ºs 6-7-8, pp.45-56.
- Chuffat Latour, A. (1927). *Apunte histórico de los chinos en Cuba*. La Habana: Molina y Cía.
- Díaz, D. (2015). Escualidos y conmovedores: nuevas subjetividades urbanas en la obra de Leonardo Padura. *A Contra corriente* Vol. 13, No. 1, pp. 63-80
- Escribá, A. y J. Sánchez Zapatero (2007). Grandes maestros del neopolicial contemporáneo. *Anales de Literatura Hispanoamericana* Vol. 36, pp. 49-58.
- Fernández Bravo, Á. (2015). Apropiaciones de la cultura china en la literatura sudamericana contemporánea: contribución para un mapa tentativo a partir de obras de César Aira, Bernardo Carvalho y Siu Kan Wen. *452°F*, (13), pp. 50-70. Recuperado el 20 de julio de 2019 de <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/14117>
- Forero Quintero, G. (2007). Indefiniciones y sospechas del género negro. *Hojas Universitarias* N.º 59, pp. 124-130.
- Fuentes, E. (2016). La novela negra: malestar social y malestar individual. Felipe Aparicio Nevado (ed.). *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea*. Ciudad de Mulhouse (Francia): Ediciones del ILLE.
- García Talaván, P. (2013). Transgresión de un silencio obligado: la polifonía discursiva de Leonardo Padura. *Kamchka* N.º2, pp. 165-177.
- Guerra, W. (2013). *Negra*. Barcelona: Anagrama.

- Ibáñez, M. (2013). *Variaciones en el policial negro El deseo de los héroes y la infelicidad en la cultura*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Ifá, A. de (2012). *Sanfankón: ¿Un chino yoruba?* Foundation Águila de Ifá, Serie ensayos.
- Jay, W.M.L. (1871). *My Winter In Cuba*. New York: Dutton and Company.
- Jerez, M. & Santana, M. (2003). *De la memoria a la vida pública: identidades, espacios y jerarquías de los chinos en La Habana republicana (1902-1968)*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Kohut, K. (Ed.) (1990). *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Lameiro Tenreiro, J. (2015). Una geopoética del neopolicial cubano: el caso de Leonardo Padura. *Badebec*, Vol. 4 (8), pp. 274-290. Recuperado el 24 de julio de 2014 de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/296>
- Link, D. (1992). El juego silencioso de los cautos. En D. Link (comp.) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo* (pp. 5-11). Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Luján, M. (2009). *Cuba: Revolución y literatura*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina.
- Mena Yi, L. P. (2018). *Marginalidad y desarrollo de la comunidad china de La Habana en La cola de la serpiente, de Leonardo Padura*. Recuperado el 11 de julio de 2019 de <http://hdl.handle.net/11227/7104>
- Menton, S. (1990). La novela de la Revolución Cubana, fase cinco: 1975-1987. *Revista Iberoamericana* N° 56 (152), pp. 913-932.
- Mesa, J. (2005). San Fancón. Un chino en la corte del Rey Olofi. *Afrocuba Anthology*, pp.1-5.
- Mauro Castellarin, T. (2007). Presentación (al dossier dedicado al género policial hispanoamericano). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, pp. 13-17.
- Noguerol Jiménez, F. (2006). Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* N° 15, pp. 113-130
- Padura, L. (2015). *La cola de la serpiente*. Madrid: Tusquets.

- (2011). *Vientos de cuaresma*. Buenos Aires: Tusquets.
- (1994). *El viaje más largo*. La Habana: Ediciones Unión.
- Padura Fuentes, L. (2003). Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica. En *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. Selección y notas de L. López Coll. San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, pp. 9-21.
- Pastrana, J. J. (1983). *Los chinos en la historia de Cuba, 1847-1930*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Pérez de la Riva, J. (1966). *Demografía de los culíes chinos en Cuba, 1853-74*. La Habana: Biblioteca Nacional.
- Piglia, R. (1979). Introducción a *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: CEAL.
- Pluta, N. (2012). *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana. Del cruce de los milenios*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP.
- Portuondo, J. (1973). *Astrolabio*. La Habana, Editorial de Arte y Literatura.
- Revista *Casa de las Américas* (2013) N° 270: Semana de Leonardo Padura.
- Revista *Catauro* (2000). N° 2 (dedicada a la comunidad china en Cuba). La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Revista *Iberoamericana* (2019). N° 269 (dedicado a la obra de Leonardo Padura).
- Sánchez Zapatero, J. (2014). Novela policiaca y novela negra: una tentativa de definición. *Puentes de Crítica Literaria y Cultural* N° 1, pp. 4-9.
- Taibo II, P. I. (1979). "La otra novela policiaca", *Vuelta* N° 60-61, pp. 24-26.
- Trelles Paz, D. (2008). *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. Tesis de Doctorado. The University of Texas, Austin, USA.
- Uxó, C. (2006). Entrevista con Leonardo Padura (Noviembre de 2005). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press, pp. 27-37.
- (2021). *El género policial en Cuba*. Oxford: Peter Lang.
- Valdés, Z. (1995). *La nada cotidiana*. Barcelona. Emecé Editores.

Wade, P. (2003). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39, pp. 273-296.

Yun, L. (2008). “El Coolie habla: obreros contratados chinos y esclavos africanos en Cuba”. *Emisférica*, 5.2: Race and its Others, sin paginación. Recuperado 15 de julio de 2024 de <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-5-2-race-and-its-others/5-2-essays/el-coolie-habla-obreros-contratados-chinos-y-esclavos-africanos-en-cuba.html>