

*Entre el vómito social y la conciencia global.\**  
*Análisis de la novela Los aprendices, de Rebeca Murga*

---

Between social vomit and global consciousness. Analysis  
of the novel *Los aprendices*, de Rebeca Murga

**Bessy Brito Martínez**

Universidad de Concepción, Chile

**Resumen:** Este artículo pretende visibilizar la obra de la escritora cubana Rebeca Murga Vicens mediante el análisis de la novela *Los aprendices* y a partir de un recuento de las características de la narrativa de crímenes en sus variantes más generales, confrontando criterios de diversos estudiosos del tema, y repasando cómo esta se ha comportado en el ámbito cubano hasta la actualidad. Para ello se parte de un análisis estructural, como propone Cedomil Goiaë, para determinar, a partir del texto mismo, la inserción de esta autora en el panorama generacional cubano contemporáneo. Desde el análisis textual se aportan las especificidades de la obra que permiten a su autora lograr una voz autoral particular, al margen, sin filiación generacional, a pesar de las inevitables influencias.

**Palabras clave:** Rebeca Murga Vicens, *novela Los aprendices*, narrativa de crímenes, panorama generacional cubano contemporáneo.

**Abstract:** This paper aims to make visible the work of the Cuban writer Rebeca Murga Vicens through the analysis of the novel *Los aprendices* and from a recount of the characteristics of the crime narrative in its more general variants, confronting the criteria of various specialists of the topic, and reviewing how it has behaved in Cuba until today. This is based on a structural analysis, as Cedomil Goiaë proposes, to determine, from the text itself, the insertion of this author in the contemporary Cuban generational panorama. From the textual analysis, are provided the specificities of the work that allow its author to achieve a particular author's voice, on the margin, without generational affiliation, despite the inevitable influences.

**Keywords:** Rebeca Murga Vicens, novel *Los aprendices*, narrative of crimes, contemporary Cuban generational panorama.

\* Este trabajo surge en el contexto del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile, con financiamiento de la Beca Conicyt.

La escritora cubana Rebeca Murga Vicens, a la fecha de hoy, tiene una obra ya contundente. Comenzó a publicar desde finales del pasado siglo xx con apenas 25 años, y desde esa fecha hasta la actualidad su obra ha crecido notablemente, con una producción sistemática que comprende 15 libros (de narrativa para adultos, ensayo y literatura para niños y jóvenes). Textos suyos han formado parte de una docena de antologías, lo que deja ver a las claras que es una figura a tener en cuenta, cuando de literatura cubana contemporánea se trata. Ha estado especialmente vinculada a la Semana Negra de Gijón, donde fue reconocida con el Premio Internacional de Relatos Policíacos en 2003 y un accésit en 2004. Si bien su escritura ha sido diversa, es en la narrativa para adultos donde más ha descollado, por el volumen de textos publicados y de reconocimientos obtenidos. No obstante estos antecedentes, no ha sido debidamente tomada en cuenta por la crítica, tal vez, por su permanencia fuera del foco de atención de la capital.

Su obra, como así lo delata el premio anteriormente mencionado, está vinculada a la narrativa de crímenes. Es mi interés visibilizar su producción literaria a través del análisis de uno de los textos más emblemáticos de su autoría, que marca las pautas de lo que ha sido su viaje a través del mundo de las letras durante estos 20 años de vida literaria. El texto en cuestión es la novela *Los aprendices*, publicada en 2012 en España y reeditada en Cuba en 2016. Pero primero es imprescindible hacer un recuento de algunas características de la narrativa de crímenes (terminología que tomo de Gustavo Forero pues me resulta atractiva por su carácter abarcador y menos tendente a la confusión) para determinar cómo se inserta Rebeca Murga en ella, y revisar las especificidades constitutivas de las últimas generaciones de narradores cubanos para establecer hasta qué punto pudiera acercarse o no a alguna de ellas.

Para algunos autores como Todorov, en su ensayo *Tipología del relato policíaco*, el género policial incluye distintas modalidades narrativas, entre ellas, la novela negra. Sin embargo, Ronaldo Menéndez argumenta: «Pocos textos teóricos he leído capaces de deslindar una confusión que crece y se perpetúa como un crimen no resuelto: en literatura, una cosa es el texto policial, y otra muy distinta es la llamada *serie negra*» (2010: 130). Para este autor «Todo texto policial, desde los tiempos de Poe y

Chesteron, establece un juego de ajedrez donde el lector tiene a medirse con la figura del detective, intentando despejar las incógnitas del quién y el cómo» (2010: 131), «lo policiaco es ante todo un género de la pulcritud lógica» (2010: 132). Menéndez deja bien claras las diferencias con la serie negra que vienen dadas por la transformación del policial al mezclarse con otros géneros como el relato psicológico, la novela histórica o la ciencia ficción. Para él «la serie negra es sucia. No hay juego de ajedrez, porque solemos avanzar a través de las distintas peripecias de la historia sabiendo, *a priori*, quién es el criminal» (2010: 132).

En la serie negra,<sup>1</sup> heredera por excelencia de la novela norteamericana, más que del policial clásico, las preguntas van a cambiar drásticamente. Pierde importancia el quién y adquiere relevancia el por qué:

Y las causas del asesinato nos proyectan hacia una red social que actúa como soporte del crimen. Leemos una novela negra no para enterarnos quién es el asesino, sino para conocer una realidad sucia, corrupta, lamentable y atroz, que se esconde detrás de cada crimen. Podría decirse que en toda novela negra el criminal es siempre 'la sociedad', o cierto aspecto torcido de determinada sociedad. (Menéndez, 2010: 133)

En el caso cubano es imprescindible hablar de la influencia determinante de la revolución cubana de 1959 para el desarrollo del género. Durante las décadas del setenta<sup>2</sup> y el ochenta la novela policial revolucionaria fue ampliamente promovida por el Ministerio del Interior con la creación de concursos que validarán el carácter didáctico de las obras, siempre regidas por un esquema que el escritor Lorenzo Lunar resume de la siguiente manera:

1. cadáver que aparece. 2. inicio de la investigación y presentación de los investigadores. 3. imprescindible participación de las organizaciones de masas para descifrar el primer enigma.

<sup>1</sup> Esta se relaciona con el editor Joseph T. Shaw (*El capitán*) quien en 1926 nucleó alrededor de la revista *Black Mask* a escritores como Dashiell Hammet y Raymond Chandler.

<sup>2</sup> Antes de esta fecha la literatura policial cubana copiaba en su mayoría a los modelos ingleses y norteamericanos.

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

La novela policial revolucionaria, atada de pies y manos, con la premisa de ofrecer un final cerrado y aleccionador, tenía como eje central la figura incólume del agente investigador estatal, especie de héroe épico –por momentos de cartón–, intachable, que encarnaba el «ideal guevariano del hombre nuevo, libre de toda alienación capitalista y entregado íntegramente, sin fisuras ni titubeos, a la construcción de la sociedad socialista» (Sandoval, 1982: 58). En esta novelística la «trama policial ha dejado de ser un aparentemente inofensivo derroche de inducción y una defensa velada del orden burgués, para asumir abiertamente la defensa de la legalidad y la justicia revolucionarias» (Fernández, 1989: 213).

Este esquema, reiterado hasta la saciedad de forma poco creativa (salvo algunas excepciones), encaminado exclusivamente a la defensa de la revolución, cedió paso a una modalidad denominada neopolicial, que estaba en concordancia con la intensa renovación del género en Latinoamérica desde los setenta y que se instauró en Cuba con fuerza arrasadora gracias a otros factores como la creación en La Habana de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP), en 1986, lo que posibilitó el intercambio intelectual más amplio, así como a las repercusiones inevitables de la crisis económica y social de la década del noventa, denominada eufemísticamente «Período Especial en tiempos de paz».

¿Cuáles son las características del neopolicial que van a compartir autores del continente como Ricardo Piglia, Mempo Giardinelli, Paco Ignacio Taibo II y el cubano Leonardo Padura,

entre otros? Primero hay que aclarar que para esta modalidad diferentes narradores, críticos y teóricos emplean términos diversos como neopolicial, nueva narrativa policial o literatura negra, refiriéndose a un mismo corpus.

Esta variante de narrativa de crímenes se centra en «una realidad caótica, posmoderna y citadina, narrada con el lenguaje de la calle, en la que la resolución del delito pierde su centralidad en favor de una exploración de la sociedad en la que este acontece» (Uxó, 2016: 261). Literatura y política coquetean en algunos autores, en los que las fronteras entre pasado, presente y futuro se difuminan. «Desde esta nueva perspectiva, se tiende al realismo más crudo, se revisan las historias oficiales, se recuperan formas de la cultura popular, se insiste en la crítica social y se reflexiona sobre lo metaficcional» (García, 2014: 72).

En Cuba, aunque muchos autores cultivan el género de forma notable en los noventa, hay que destacar (a riesgo de que la representatividad parezca simplista) la figura que mayor relevancia a nivel internacional ha tenido: Leonardo Padura. Asevera Amir Valle que:

[...] lo importante, a partir de Padura, es el reflejo que hace la novela negra de la sociedad cubana, las preguntas que le lanza a esa sociedad y a sus gestores, los vasos comunicantes que va abriendo entre la realidad real y la realidad ficcionada relegando la resolución del caso y, en ocasiones, el caso en sí, a un lugar muy oscuro y apartado de la escenografía principal donde ocurre la trama. (2014: 59)

Su protagonista, el detective Mario Conde, ya no es el héroe épico, infalible, inamovible en sus concepciones (como en la novela policial revolucionaria), sino que es un ser de carne y hueso, por momentos inseguro, con ricos matices.

Junto a esta generación de escritores neopoliciales, comenzó a emerger una camada de autores, nacidos dentro de la revolución (entre 1959 y 1975), cuya obra se publica en la década del noventa mayoritariamente e inicios del siglo XXI, jóvenes con un «incuestionable afán de renovación teñido de posmodernismo iconoclasta» (Uxó, 2010: 186), denominados por la crítica como Novísimos. Estos tienen su antecedente en varios grupos literarios como Seis del Ochenta, El Establo y Diáspora(s), de corta duración. Uxó señala los temas más recurrentes en la narrativa

[116]

---

*Islas*, núm. 193; UCLV, mayo-agosto de 2019.  
<http://islas.uclv.edu.cu>

de los Novísimos: «la creación literaria, la sexualidad, la participación cubana en Angola, la crisis económica imperante y la marginalidad» (2010: 189). Este último viene a ser, en su criterio, el más significativo, y es encarnado en los personajes «como parte de la fatalidad de su vida» (Valle, 2000: 109).

Los Novísimos se caracterizan por la mirada nostálgica, por el sentido de ingravidez ante la decadencia generalizada, por un uso del lenguaje popular (en ocasiones mezclados con intertextos y registros cultos), por los personajes marginales de balseiros,<sup>3</sup> prostitutas, drogadictos y homosexuales, y por regodearse en las ruinas citadinas y su inevitable hacinamiento. Tienen una vocación de documentación testimonial, de mostrar los modos de expresión del cubano. Vocación testimonial en la que «se refleja la percepción individual de la realidad que, en todo caso, siempre conlleva una perspectiva crítica completamente ausente del más ortodoxo testimonio» (Uxó, 2010: 192).

Iraida H. López, en el prólogo a *Cien botellas en una pared*, de Ena Lucía Portela (una de las más descollantes de entre los Novísimos), utiliza el término de *novela negra posmoderna*, para referirse a esta obra donde la figura del policía desaparece de la historia principal (solo se retoma en la ficción dentro de la ficción) y donde:

[...] el crimen se comete al final, la verdad está solo sugerida, y la justicia no se restablece, o se restablece solamente una justicia poética, que es tal vez a lo que más podemos aspirar en un mundo en el que sobresalen la desigualdad y la injusticia. (2010: XV)

Desde el punto de vista estilístico predomina en esta generación la experimentación posmoderna. Apunto algunas características que enumera Uxó:

[...] se tiende a narrar desde diversos puntos de vista, sin señalar necesariamente el cambio de narrador; se recurre de manera constante al pastiche y al discurso autorreferencial; se prefiere un lenguaje con fuerte contenido de oralidad que permite la entrada de coloquialismos y exabruptos. (2010: 191)

<sup>3</sup> Personas que emigran del país en balsas (embarcaciones extremadamente rudimentarias, sin las mínimas condiciones de seguridad, lo que hace que la vida de quien la emplee peligre considerablemente).

Una vez más, como todo lo que se repite hasta el cansancio, esa marginalidad citadina también agotó sus propuestas. Aunque con esta generación queda inscrita, según Walfrido Dorta:

[...] la marca literaria «Cuba» en el mercado internacional, que trae consigo, además de cierto empoderamiento económico de algunos autores (ya no tan dependientes del patronazgo institucional), la consolidación del exotismo identitario y el incremento de las demandas de testificación relacionadas directamente con esta exotización. (2015: 121)

En este contexto germina la última de las generaciones de escritores hasta el momento en la isla de Cuba: la Generación Cero, integrada por autores que comienzan a publicar a partir del año 2000 (nacidos en la segunda mitad de los setenta y primeros años de los ochenta). El término fue acuñado inicialmente como Generación Año Cero por Orlando Luis Pardo Lazo, uno de sus miembros y antologador, en 2006, y luego quedaría solamente como Generación Cero.

Esta se caracteriza por ser un fenómeno netamente urbano, principalmente de la ciudad de La Habana, por no mostrarse interesada en la representación de una realidad espacialmente definida como la geografía cubana, sino por reflejar una ficción global, de comunidades conectadas a través de las facilidades de la Internet. No se vislumbra en ella cuestionamientos ideológicos y muestra total indiferencia ante la cubanidad.

No cabe esperar de esta última literatura las provisiones de indicadores identitarios, así como tampoco cabe aguardar la recompensa de una satisfacción documental o testimonial. No nos toparemos con esa exposición de subjetividades bien localizables en el espectro social, como en una zona amplia de los Novísimos [...] En una zona importante dentro de las escrituras de Generación Cero se produce un desplazamiento, cuando no una borradura, del «despotismo» del significante «Cuba» y de sus variaciones temáticas. (Dorta, 2015: 126-127)

La Generación Cero se aleja definitivamente de las ruinas, de la decadencia y del cronotopo realista. Prefiere las narraciones atemporales, las distopías y la retórica antes que el relato. La propuesta de estos autores, aunque en su mayoría son egresados

[118]

---

*Islas*, núm. 193; UCLV, mayo-agosto de 2019.  
<http://islas.uclv.edu.cu>



del Centro de Formación Literaria «Onelio Jorge Cardoso»,<sup>4</sup> parte de «espacios de sociabilidad grupales al margen de lo institucional» (Dorta, 2015: 126), con la ayuda de los *blogs* y las revistas digitales, completamente influenciados por una, aunque aún insuficiente, apertura de Cuba al ciberespacio, al mercado y al consumo.

El teórico chileno Cedomil Goic, en su texto emblemático *La novela chilena. Los mitos degradados*, propone:

[...] conceder atención preferente a la obra literaria misma [...] En ella vamos a buscar el fundamento gregario de algunas de las particularidades de la novela y, en general, de los rasgos que permiten establecer su situación en un momento de la historia literaria, que es donde inmediatamente está situada. (1997: 17)

Goic aboga por un análisis que vincule todos los elementos internos de una novela (narrador, contenido del mundo y estructuración), de modo que de allí surjan las características que permitan ubicar a un autor generacionalmente y vislumbrar las particularidades que lo hagan transgresor o seguidor de una tendencia específica.

La autora Rebeca Murga (nacida en 1973) podría, por la fecha de nacimiento, ubicarse dentro de los más jóvenes de los autores que los críticos denominaron los Novísimos. Si tenemos en cuenta la publicación de sus libros (a excepción de su primer cuaderno, *Desnudo de mujer*, 1998, el resto de su obra sale a la luz a partir del siglo XXI), pudiéramos vincularla a la Generación Cero. Si tomamos como evidencia su participación en ciertos concursos de literatura policial, bien podríamos asociarla a los rezagos del neopolicial cubano. Sin embargo, como propone Goiaë, dejemos que la obra hable por sí misma y aporte luz sobre su particular filiación.

La historia principal de la novela *Los aprendices* (2012) se desarrolla en una casona miserable, que es un centro de acogida para niños desahuciados, dejados a un lado por sus padres o por las circunstancias tremendas que lo condujeron hasta ese terrible lugar. La autora la presenta como «casa abandonada;

<sup>4</sup> Con la figura aglutinante del escritor Eduardo Heras León.



una húmeda pena que a los niños les provoca fiebre, tos, diarreas y la sensación de que el invierno es demasiado largo» (: 10); en ella «la lluvia no pasaba de ser una débil esperanza y el agua apenas alcanzaba para el lavado diario de las tías, por lo que se hacía necesario duplicar la cantidad de cloro» (:93).

Casa vieja de blancas paredes (blanqueadas para enmascarar el churre de tantos años de abandono) y altos puntales, semiderruida, con puertas rotas, ventanas clausuradas y estantes llenos de polvo, en la que «Nada cambia. Nadie sobrevive» (:15), ya desde el inicio se muestra como representación caótica o puesta en escena, como un micromundo sórdido, virulento, de mentiras y crueldad, de abusos y crímenes, como una especie de circo con todo su ajeteo antes de la función, con todos sus personajes raros y esperpénticos. Lugar donde pulula la miseria, donde solo se desayuna agua con azúcar y se come harina de maíz, pescado y boniato, en el «comedero» (:62), cual si fueran animales, donde el maestro se muestra amable para llevarse una bolsa de comida al final del día, donde se bañan con medio jabón de potasa que le es entregado a los niños el día que llegan y donde solo existen letrinas en lugar de baños sanitarios. Es, en definitiva, el «criadero» (:97) y una vez más la animalización.

La casona no se encuentra en una ciudad populosa, ni siquiera en una ciudad. Está ubicada en una zona periférica, en un suburbio rural. No se narra desde lo ciudadano, sino desde los márgenes de la ciudad, en un lugar indeterminado. La vivienda claustrofóbica y decadente, lugar donde quedan encerrados los sueños de los niños protagonistas, así como su futuro, donde el tiempo pasa lento, «torpe y miserable» (: 18), se contrapone a la arboleda, cercana a la casa, como espacio de libertad, de pureza y de plenitud, ambiente campestre pletórico de referencias a animales y frutas, en su mayoría tropicales.<sup>5</sup> Sin embargo, no hay necesidad de mencionar que se encuentra en Cuba; no se

<sup>5</sup> De la flora y la fauna tropicales son mencionadas las frutas: mango, banana, coco, pomarrosa, mamoncillo, aguacate, naranja, níspero, melón, tamarindo y guayaba. Así como los animales: gallina, pollo, carnero, abeja, vaca, perro, piojo, gorrión, serpiente, mosquito, liendre, pájaro, hormiga, mariposa, gusano, colibrí, sapo, araña, pez, grillo, gato, hurón, gusarapo, cocuyo, alacrán y jubo. Además, se hace referencia a otros animales de procedencia variada: mono, lobo, cuervo, zarigüeya, llama, urraca, elefante, vicuña, entre otros.

define claramente la espacialidad, a pesar de que se mencionan los ciclones, fenómeno que, junto a las reiteradas alusiones a la flora y a la fauna, enmarca el texto en cualquier región del Caribe.

En esta novela la autora quiere llegar al lector desde la perspectiva infantil, de esos seres aprendices de hombres y mujeres, en una especie de minirrepresentación de la vida. Con excelente manejo de las estructuras de la narración, va introduciendo poco a poco las historias de cada uno de los niños solitarios; historias duras, desoladoras, de sufrimientos, de vejaciones físicas y morales, de abandonos; narradas de manera no lineal, fragmentada, con saltos temporales, a través de la memoria, con avances y retrocesos del presente al pasado y viceversa, para recrear las situaciones que llevan a los niños a la casona y a buscar la alternativa en el crimen.

Estos niños, aprendices de criminales, lo son por las circunstancias vitales que los pusieron en esa posición, por la degradación social (violaciones, pornografía infantil, abuso doméstico, enfermedades mentales, muerte). Su moral ha sido corrompida y la miseria no les ha dado oportunidades, por lo que la única salida que encuentran es la perpetración de un crimen, buscando tomar la justicia por sus propias manos, el único medio que la sociedad ha puesto a su alcance.

La niña es la protagonista, la generadora de pensamiento, quien tiene una relación muy especial con la literatura, la movilizadora de toda la pandilla, a quien se le ocurre la idea del crimen. A través de ella se aprecia una voluntad de ser otro tipo de mujer, sin sumisiones, ilustrada, dominante, generadora de destinos, aunque al final se vea arrastrada involuntariamente por la falta de razonamiento de uno de los personajes masculinos.

Ella es lectora de policíacos: «La domina el vicio de leer. Por suerte, en la última página del libro alguien sugiere la lectura de los otros títulos de la colección» (: 29). Los títulos que encuentra en la polvorienta biblioteca abandonada de la casona son *Los crímenes de la calle Morgue*, *El plazo expira al amanecer*, *Los espejuelos oscuros*, *El perro amarillo*, *El sueño eterno*, *Asesinato en el Expreso Oriente* y *Cosecha roja*, todos clásicos del género, junto a *El manual del policía*, de donde extrae todos los conocimientos para asesinar al maestro, libro que es «la asignatura ideal para poner a prueba sus lecturas anteriores» (: 31); de «carátula suave, sobre la cual

puede apoyar sin miedos la cabeza para dejar que vuele la imaginación. ¿Qué hacía junto a las novelas? Es diferente a los otros libros que ha leído; pero igual de maravilloso y menos complicado. ¡Qué preciado tesoro ha encontrado la niña!» (: 31).

Con la relación de textos policiales que aparecen en la novela, pudiera pensarse que Rebeca Murga se adscribe a un tipo en particular de narrativa de crímenes. Sin embargo, este juego intertextual, en definitiva, es una parodia a los libros detectivescos clásicos. Estos, que deberían servir de guía a la protagonista para preparar el perfecto asesinato del maestro, se vuelven obsoletos en medio de la adversa realidad social degradada que rodea a los niños; por lo que todo terminará en tragedia, pero no la planificada y esperada.

A Niña la siguen Villano, Aquiles Rosales, Buen Samaritano y Las Fofitas. No se detiene Rebeca Murga en descripciones aburridas de los personajes, sino que sus perfiles se definen en la acción, en su relación con los otros. En Villano encontramos al macho agresivo, fuerte y abusador, que está dispuesto a defender a su niña amada hasta las últimas consecuencias, que aprendió de su padre asesino con palizas y que no demuestra sus sentimientos porque «los hombres no lloran» (: 56), «llorar es cosa de mariquitas» (: 57); personaje masculino que se ve atrapado en su rol de macho que debe representar hasta su aliento final. Aquiles Rosales, de pies jorobados y madre loca, niño víctima de violación y de abuso de poder policial, trastornado mentalmente sin recibir ningún tipo de ayuda, asesino de su propia madre que es «la mujer número cien en la vida de cualquier hombre» (: 74) y a quien ve como enemiga; es una parodia, una representación para nada heroica del mítico héroe griego. Buen Samaritano, de menor peso en la trama, es un hijo indeseado por un padre que emigra del país y una madre que muere alcoholizada en la cantina, es quien ve justificación en la Biblia a todas las aberraciones que el maestro le obliga a cometer en la casona (fotografiar semidesnudos al resto de los niños). Y, por último, Las Fofitas, nombradas así de esta manera impersonal, unificadas con un mismo calificativo, como expresión de su condición de mujeres comunes, conformes del canon establecido por el patriarcado, fascinadas por el macho alfa de la manada, dependientes.

Los antagonistas de estos seres dejados a su suerte, en total indefensión, son las figuras de poder. En primer lugar, los policías

[122]

---

*Islas*, núm. 193; UCLV, mayo-agosto de 2019.  
<http://islas.uclv.edu.cu>

violadores. Aunque aparece la figura del policía como en la novela policial revolucionaria de los años setenta y ochenta y en el neopolicial de los noventa, estos seres están muy lejanos ya al paradigma del intachable agente del orden de la primera, e incluso distanciado del cuestionador Mario Conde, de Leonardo Padura, quien aún conserva valiosas virtudes. En *Los aprendices* los policías son perpetradores del crimen. Por esto no representan una vía de solución para los problemas de los niños en la casona porque, además, los tratan como fragmentos: «para los investigadores del delito, no serían otra cosa que unos niños tontos con el cerebro lleno de fantasías. Pedazos con los cuales se podría armar, si acaso, medio niño sano» (: 55).

Por otra parte, la autora presenta otra figura de poder, el maestro, quien es abusivo, cruel, generador del mal. En contraposición a su función social de enseñanza los condena a la ignorancia, así como a todo tipo de vejaciones físicas y psicológicas. Los niños ante el maestro «¿No deben descansar sus cabezas sobre su regazo de tutor y mostrar al aire las nalguitas mientras los amenaza con el cinto que castiga y educa?» (: 20-21). El pervertido «ubicaba a las Niñas en su sitio, les decía que a partir de ese momento eran artistas y se sentaba a observar cómodamente» (: 49). Quienes debieran representar la justicia, el orden social y el progreso son quienes precisamente los mancillan, con su doble moral.

A los enemigos de los protagonistas, a los adultos, la autora no les ofrece muchas líneas para que se destaquen. La mirada siempre es desde esos propios niños, inocente y a la vez cruda. Y no desde el regodeo en los maltratos que han sufrido, sino desde la memoria, como forma de entreborrar las heridas recibidas, como única vía de sobrevivir.

Rebeca Murga utiliza en esta novela un narrador en tercera persona, con una voz completamente implicada en la historia, afectada, aunque no escandalizada, que se posiciona desde la perspectiva de cada uno de los personajes protagonistas. El narrador va introduciendo los abusos sin estridencias, sin alarma, como algo natural, como una denuncia solapada. Asume su punto de vista desde los niños criminales, que a la vez son víctimas, sin atisbos de sensiblería o suavidad; por el contrario, la voz narrativa posee una fuerza endemoniada. Es una novela con marcado predominio del narrador. Obra visceral, con una

escritura que a la vez que cruda, es atravesada por los juegos poéticos, aunque sin pretensión de mostrarse poético propiamente dicho; con regodeo en el lenguaje, que nunca es soez (como sí en la mayoría de los textos de los Novísimos), a pesar de la agresividad de lo que narra; con el recurso de las reiteraciones, que aportan énfasis en el efecto cíclico, en lo rutinario de los hechos, marcados por el determinismo social desde una niñez torcida, en contraposición a la utopía.

Dentro de la literatura de crímenes, la autora se acerca en cierta medida a la nueva literatura negra cubana desplegada por los escritores Novísimos, puesto que el eje central de la trama está marcado por el retrato psicológico de sus personajes que se deriva de su pasado, de su entorno social virulento, de su ambiente social decadente. Literatura donde no es interés la resolución del crimen, sino todo el entramado que lo genera, donde están desdibujados los roles de víctimas y victimarios, en la que no habrá vencedores ni vencidos, sino un canto a la libertad personal.

Rebeca Murga ancla su centro de atención en lo marginal entendido como lo que se encuentra en el margen, lo apartado. Y dentro de este margen nos muestra una polifonía de voces agonizantes, compleja y diversa, galería de almas sufrientes, personajes de negra calaña o que han sido ennegrecidos por sus circunstancias, personajes que nacen en los márgenes o que son puestos al margen por giros del destino.

El entorno social es de policías corruptos y violentos, de pordioseros en las calles, de enfermedades mentales desatendidas, de violadores, de tráfico de influencias, de violencia doméstica contra la mujer que termina en muerte, de corrupción social generalizada, de muerte de los paradigmas en una sociedad enajenada, banalizada. Entorno social que la autora no muestra, sino que vomita. Vómito entendido como una respuesta de autodefensa, lo que una vez ingerido es devuelto, en expulsión violenta y espasmódica, transformado en otra cosa diferente, putrefacta; realidad entonces no reflejada sino vomitada en un afán de rebeldía y denuncia, donde se establece la metáfora del crimen como única solución posible.

Sin embargo, no hay pretensiones en esta novela de demarcar el territorio nacional, abocado a las ruinas ciudadinas, como sí es constante en la obra de los Novísimos. Narradora madura que sabe hilvanar historias y mantener al lector en tensión hasta la

[124]

---

*Islas*, núm. 193; UCLV, mayo-agosto de 2019.  
<http://islas.uclv.edu.cu>

última línea, desde su arribo más que sobresaliente a la novela como género consagratorio, en su prosa se aprecia una visión del mundo más abierta, más global. En este sentido se acerca en alguna medida a la propuesta de los jóvenes de la Generación Cero, en su afán de no centrar su obra en la realidad cubana concreta, sino en una comunidad universal, con una conciencia planetaria de los problemas que plantea.

Es Rebeca Murga una autora que todavía tiene mucho que aportar al panorama de las letras en Cuba, pues sus búsquedas continúan. Su literatura, siempre al margen, desde el punto de vista social, lo es también de las tendencias y grupos literarios con los que convive, entendiéndose neopolicial, Novísimos o Generación Cero. Aunque inevitablemente su obra esté permeada de algunas características de ellos, de igual modo se desembaraza de otras muchas para conseguir una voz autoral particular, única, sin filiación generacional, en una producción intelectual que se mueve a gusto entre el vómito social y la conciencia global.

## REFERENCIAS

- DORTA, W. (2015). «Políticas de la distancia y del agrupamiento. Narrativa cubana de las últimas dos décadas». *Istor*, N.º 63, 115-135. <http://www.academia.edu/15769830>
- FERNÁNDEZ, J. M. (1989). «La novela policial revolucionaria ante sí misma (1979-1986)». *La palabra y el hombre*, N.º 70, 205-216.
- FORERO, G. (2017). *La novela de crímenes en América Latina: un espacio de anomia social*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre.
- GARCÍA, P. (2014). «La novela neopolicial latinoamericana: una vuelta ético-estética del género». *Cuadernos Americanos*, N.º 148, 63-85.
- GOIC, C. (1997). *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria.
- LÓPEZ, I. H. (2010). «En torno a la novela negra: Poética y política en *Cien botellas en una pared*». *Cien botellas en una pared*, de Ena Lucía Portela. Miami, Estados Unidos de América: Stockcero.
- LUNAR, L. (2012). *El que a hierro mata (apuntes sobre la literatura policial cubana)*. Cienfuegos, Cuba: Ediciones Mecenás.
- MENÉNDEZ, R. (2010). «Blanco nocturno, negro y policial». *Cuadernos Hispanoamericanos*, N.º 725, 130-134.

- MURGA, R. (2012). *Los aprendices*. Madrid, España: Atmósfera Literaria.
- SANDOVAL, A. (1982). «Narrativa policial cubana». *Plural: Revista cultural de Excelsior*, N.º 11.8, 57-64.
- UXÓ, C. (2010). «Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución». En: <https://www.researchgate.net/publication/268063763>
- UXÓ, C. (2016). «Hacia una nueva poética del policial cubano: la trilogía de Leo Martín, de Lorenzo Lunar Cardedo». *Saggi/Ensayos/Essais/Essays*, N.º 15, 257-269.
- VALLE, A. (2000). *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*. La Habana, Cuba: Extramuros.
- VALLE, A. (2014). «La marginalidad en la novela negra cubana». *Víctimas, novela y realidad del crimen*. Barcelona, España: Planeta.

Recepción: 2 de noviembre de 2018  
Aprobación: 28 de marzo de 2019

[126]

---

*Islas*, núm. 193; UCLV, mayo-agosto de 2019.  
<http://islas.uclv.edu.cu>