



ESTUDIOS LITERARIOS

MARIO CONDE QUISIERA SER MARIO CONDE
(LEONARDO PADURA Y SU CASI ALTER EGO POLICÍA)

MARIO CONDE WOULD LIKE TO BE MARIO CONDE
(LEONARDO PADURA AND HIS ALMOST-ALTER EGO POLICEMAN)

YANNELYS APARICIO

Universidad Internacional de La Rioja

aparicio12@aol.com

ÁNGEL ESTEBAN

Universidad de Granada

aesteban@ugr.es

Recibido: 15-02-2017

Aceptado: 02-06-2017

RESUMEN

Leonardo Padura se aleja de los modelos de la novela policial cubana de los años setenta y ochenta mediante la construcción de un personaje polémico, Mario Conde, que desautoriza a los personajes prototípicos de la novela revolucionaria, de carácter triunfalista, concebida como arte al servicio del régimen castrista, y describe el desencanto de una generación que mira al pasado con nostalgia.

Palabras clave: Novela policial, narrativa cubana, periodo especial, Leonardo Padura.

ABSTRACT

Leonardo Padura moves away from the patterns of 70's and 80's Cuban Police Novel through the construction of a controversial character, Mario Conde, who disavows the typical characters of therevolutionary novel, created as a kind of art that serves the Castro's Regime, and describes the disenchantment of a generation who has a nostalgic image from the past.

Keywords: Police Novel, Cuban Narrative, Special Period, Leonardo Padura.

A Leonardo Padura le gustaría ser Paul Auster, para que los periodistas le pregunten sobre temas literarios y no políticos o económicos (Padura 2015: 285). Pero a Amir Valle le hubiera gustado ser Leonardo Padura, porque el creador de Mario Conde acabó con un modelo impostado de literatura inducida y abrió nuevos espacios en los años noventa de los que todavía se aprovechan él mismo, sus compañeros de generación y los que, como Amir, llegaron después. Así lo decía el autor de *Jineteras* en una entrevista de 2004:

A Padura le debemos la osadía, su incisiva mirada hacia ciertas zonas prohibidas de nuestra realidad social; le debemos que su calidad como escritor haya despertado el interés internacional de los editores hacia el comportamiento del género [policial] en Cuba; en lo particular, ya que ambos somos periodistas, le debo algunas claves mediante las cuales puedo convertir la realidad real que obtengo de modo periodístico en universo de la ficción literaria. Es realmente el maestro que más admiro en este género. Como decimos en Cuba, en serio y en broma: cuando yo sea grande, quiero ser como él. (Valle 2004: s/p)

Pero Padura tiene un *casi* alter ego que va, desde hace muchos años, ligado a su persona: Mario Conde, como Carvalho persigue a Vázquez Montalbán, Hércules Poirot a Agatha Christie o Sherlock Holmes a Conan Doyle. Y, lo mismo que ocurre con los héroes clásicos del género policial, negro o detectivesco, quizá lo que los lectores deseamos ser no se encuentra tan cerca del autor como del protagonista. En la actualidad, un lector quiere ser Mario Conde antes que los personajes tradicionales del género, y no solo porque el Conde es un contemporáneo, a caballo entre el siglo XX y el XXI. Ello es así sobre todo porque despierta una corriente de atracción y adhesión muy eficaz, porque su actitud ética es absolutamente compatible con la descripción pormenorizada del catálogo de sus defectos, miserias, errores y vergüenzas. Este detective no es un policía ejemplar y, en las últimas novelas de la serie, ni siquiera es ya policía. Conde es de carne y hueso, vive en un país determinado, le rodean unas circunstancias sociales, históricas y personales concretas, quiere, ama, fracasa y odia, pronuncia constantemente malas palabras, tiene relaciones afectivas personales, no siempre exitosas o duraderas, y en ocasiones los crímenes en los que investiga le terminan involucrando de modo directo o indirecto. Su figura se contrapone visceralmente, en el imaginario sentimental del lector, a la de ese otro Mario Conde español, pícaro de guante blanco, que despierta el rechazo social tanto o más que la empatía que evoca el cubano. El Mario Conde español es un triunfador nato que ha llegado a lo máximo en su autoproyección económica y social, que ha pontificado con frecuencia sobre la ética y la moral en el ámbito de la vida colectiva de su país, que ofrece una imagen externa de calidad, ambición y categoría, pero que termina una y otra vez en el lodo de la desacreditación, en la cárcel y en el desastre personal, por la hipocresía, el engaño y la convivencia con el universo de la corrupción. El Mario Conde cubano nunca se ha exhibido ambicioso, nunca se ha propuesto como modelo ético ni

ha dado consejos, nunca ha llegado a altas cotas en su función pública, nunca ha escondido sus fallas y, sin embargo, soluciona a su modo una serie de casos que ponen al descubierto una clara condición ética. Los hechos en él y su actitud ante la vida mejoran la calidad moral de sus palabras, mientras en el Mario Conde español sus actos niegan constantemente la imagen de integridad que las palabras declaran. Por eso, al final del camino, después de todas las sumas y las restas, al Conde español quizá le hubiera gustado ser el cubano.

No es esta la única clave del éxito de las novelas de Padura. La coyuntura histórica ha sido también un ingrediente necesario. El escritor de Mantilla supo crear un personaje que acabara definitivamente con el mensaje, la estructura y los elementos prefabricados de la estética estaliniana anterior. Y lo pudo hacer gracias a su pericia técnica pero también a su conocimiento de la evolución del género en Cuba, en América Latina, en Europa y en los Estados Unidos. El cubano tiene, además de cualidades innatas evidentes para la escritura literaria, una sólida formación filológica, que se complementa con el acercamiento al mundo del periodismo y la comunicación. Sus textos críticos son tan relevantes como sus novelas. Su tesis doctoral sobre el Inca Garcilaso fue publicada en 1984, circunstancia que lo sitúa antes en la investigación y la crítica que en la escritura de ficción, ya que su primera novela, *Fiebre de caballos*, recientemente rescatada por la editorial Verbum, fue publicada por primera vez en 1988. Después llegarían varios libros sobre Alejo Carpentier y sobre lo real maravilloso, otro sobre José María Heredia, paralelo a su obra de ficción *La novela de mi vida*, y un ensayo muy completo sobre la novela policial. Asimismo, es necesario destacar la publicación de numerosos estudios en revistas especializadas o libros de conjunto, sobre diversas cuestiones de índole teórica, algunos de los cuales han sido recogidos en su reciente volumen *Yo quisiera ser Paul Auster*.

El motor de la construcción del personaje es, probablemente, un asunto personal, que coincide en el tiempo con la evolución de la novela policial en Cuba, y lo acompaña sugestivamente. Padura nace en 1955, el golpe de estado de los barbudos se realiza el primer día de enero de 1959 y, por tanto, toda la educación del intelectual descansa en las líneas maestras que propone la revolución en los años sesenta. Como es sabido, la política cultural cubana es, desde los primeros tiempos, muy importante para el éxito del programa político y económico de la isla. Padura apenas ha llegado al uso de razón cuando comienza el proceso de radicalización del entorno revolucionario y se sientan los presupuestos que acabarán en el estalinismo más clásico. En 1961 se prohíbe la exhibición de la película *PM*, más tarde se cierra *Lunes de Revolución* y queda claro para todos que “dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada”. Son las primeras “palabras a los intelectuales” de Fidel Castro, pero no las únicas. En ese primer discurso, crucial para la evolución del universo cultural cubano, Castro afirma también que la revolución no puede asfixiar el arte o la cultura porque una de las metas del proceso va en ese sentido de promoción de la cultura. Por ello, se asegura que habrá respeto a la libertad formal

de expresión, siempre que no haya declaraciones en contra del proceso político. El artista no debe sacrificar el valor de sus creaciones ni la calidad, pero debe producir “para el pueblo” y elevar su nivel cultural para contribuir a los propósitos de la revolución. En ese sentido, lo que ocurre con *PM* y lo que vendrá más tarde, demuestra lo complicado que es respetar verdaderamente la libertad de creación cuando de entrada se han impuesto unos principios y se han señalado unos límites, algo que afectará directamente, como veremos, a la novela policial de los setenta y los ochenta.

Después de los sucesos de las UMAP y de las derivaciones del caso Padilla, desde 1968 hasta el comienzo de la década siguiente, son muy significativas las palabras de Fidel Castro en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en abril de 1971. En el discurso, el dictador habla no de la cultura y el aprendizaje en general, sino de “nuestro aprendizaje”, porque en estos años “hemos ido cada día conociendo mejor el mundo y sus personajes. Algunos de esos personajes fueron retratados aquí con nítidos y subidos colores. Como aquellos que hasta trataron de presentarse como simpatizantes de la Revolución, ¡entre los cuales había cada pájaro de cuentas!”¹ Es difícil no acordarse de Padilla, cuyo caso terminaría de explotar a continuación, después del período en la cárcel, la tortura y la lectura de la falsa autoinculpación a la que fue obligado, la cual tuvo lugar el 29 de abril, justo un día antes de esa disertación de Fidel. Castro asegura que ya se han abortado todos los intentos del nuevo modelo de imperialismo, que es el cultural, “que tuvo aquí algunas manifestaciones, que no vale la pena ni detenerse a hablar de eso”. En ese imperialismo estaban contemplados todos los disidentes a los que el gobierno cubano no tuvo empachos en señalar como agentes de la CIA, agentes del enemigo o agentes del imperialismo. Más adelante se dedica a desenmascarar “a los pseudoizquierdistas descarados que quieren ganar laureles viviendo en París, en Londres, en Roma”. La siguiente frase parece dedicada a Neruda o a Vargas Llosa: “Algunos de ellos son latinoamericanos descarados, que en vez de estar allí en la trincherita de combate (APLAUSOS), en la trincherita de combate, viven en los salones burgueses, a 10.000 millas de los problemas, usufructuando un poquito de la fama que ganaron cuando en una primera fase fueron capaces de expresar algo de los problemas latinoamericanos.” Y a continuación se crece, y anuncia las prácticas estalinistas que van a imperar en el Quinquenio Gris:

Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre.

¹ El texto íntegro del discurso, en el que se incluyen además los momentos en los que el público se ríe o aplaude, se encuentra en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>. Visitado el 19 de marzo de 2016. Todas citas de este discurso han sido sacadas de esta web oficial de Cuba, que recoge discursos del gobierno cubano.

Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo!

Para un burgués cualquier cosa puede ser un valor estético, que lo entretenga, que lo divierta, que lo ayude a entretener sus ocios y sus aburrimientos de vago y de parásito improductivo (APLAUSOS). Pero esa no puede ser la valoración para un trabajador, para un revolucionario, para un comunista. Y no tenemos que tener ningún temor a expresar con toda claridad estas ideas.

Por eso, el congreso tuvo que concretar hasta los detalles más insignificantes sobre cómo debería “hacerse” la cultura en Cuba a partir de entonces. Una de sus conclusiones fue que “los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo, y demás aberraciones sociales, en expresión del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra revolución.”² “Demás aberraciones” como los temas religiosos, que ya no deberían volver a tocarse por los artistas e intelectuales, la música rock o, en general, música en el idioma del enemigo (*Los Beatles* y demás grupos anglosajones fueron prohibidos), e incluso la manera de vestir de los jóvenes, que deberían optar por la guayabera, en lugar de las modas que el enemigo estaba implantando en todo occidente.

Cuando ocurre todo esto, Padura es ya un adolescente contagiado por el virus de la literatura, y además es consciente de que pertenece a un mundo diferente, joven, con ilusiones, a un proyecto colectivo que puede influir positivamente en el contexto internacional, a pesar de los daños colaterales de la derivación estalinista del sistema. Las bases sobre lo que deben ser la literatura y la cultura están ya sentadas, y la novela policial no va a ser ajena a las imposiciones. Desde la década de los treinta, en muchos países de habla española, va cuajando un modelo de novela policial que tiene su apogeo en la obra del grupo de argentinos de la órbita de *Sur*, que en Cuba responderá a las aportaciones de Lino Novás Calvo, por ejemplo, o en la novela casi inaugural de Enrique Serpa, *Contrabando* (1938), que tendrá continuación en los años en que nace Padura, con las obras de López-Nussa *El ojo de vidrio* (1955) o *El asesino de la rosa* (1957), a las puertas del triunfo de la revolución. Pero antes de estos primeros ejemplos, Carpentier ya teorizaba sobre el género, cuando su obra personal había girado solo en torno a la poesía, y se encontraba en el proceso de acometer su primera experiencia narrativa. En 1931 publicó en *Carteles* su “Apología de la novela policíaca”, y en ella afirmaba la superioridad “filosófica” del criminal frente al detective, como sujeto creador (necesita habilidades, similares a las del artista, para cometer el crimen, desestabilizar el orden vigente y burlar el control de las autoridades). Por el contrario, el detective o policía trabaja con un orden

² Las conclusiones fueron publicadas en las primeras páginas del ejemplar del 1 de mayo, día siguiente a la clausura del congreso, de la revista *Unión*. En concreto, estas líneas son de la página 7.

establecido y un problema ya planteado, que impide la creatividad, y que le relega al segundo plano de la interpretación, pues “solo puede explicarnos el mecanismo, si acierta en su tarea investigativa. El detective es al delincuente lo que el crítico de arte es al artista; el delincuente inventa, el detective explica.” (Carpentier 1985: 464)

Carpentier ya había manifestado por entonces ciertas afinidades con el comunismo, pues se unió al Grupo Minorista e incluso llegó a estar en la cárcel, a finales de los veinte, acusado de profesar ideas comunistas. Sin embargo, la cercanía a ese tipo de ideologías no le llevó a pensar en el carácter absolutamente instrumental del arte, como ocurriría en los setenta y ochenta cubanos. La superioridad del criminal sobre el policía significa que interesa más el aspecto formal, estructural y de creación artística que su posible utilidad práctica y social. Enseguida pensamos en el magnífico ensayo de Thomas de Quincey, *El asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, de 1827, en la época de la que parte Carpentier para hablar de los orígenes del género, con Poe y los primeros maestros del mundo anglosajón, y que tuvo mucha influencia en el modo de presentar el crimen en las obras de Chesterton, el cual tuvo a su vez un influjo definitivo no solo en Borges y la estela de Sur sino en todos los hispanoamericanos que se atrevieron con el género en sus inicios, desde esa década de los treinta, incluido Carpentier. De hecho, Alfonso Reyes llegó a afirmar en 1945 que la novela policial “es el género clásico de nuestro tiempo”, porque es fundamentalmente forma, estructura, impacto, y permite la catarsis artística de una forma mucho más perfecta que cualquier otro tipo de novela (Reyes 1987: 152-153). Es decir, la novela policial se crea y se desarrolla antes con fines estéticos que con propósitos sociales o políticos, aunque en ella haya crítica social o política.

Sin embargo, con la implantación de las políticas culturales en la Cuba de los sesenta en la que se educa Padura, la novela policial va a incorporar, más que ningún otro género literario, un sello de servicio y dependencia al sistema político caudillista y dictatorial. Es precisamente el carácter de entretenimiento, que gusta y satisface a todo tipo de clases sociales y niveles culturales, el que anima al gobierno cubano a servirse de él, a establecer sus mecanismos de propaganda y control, de lucha ideológica, para conseguir sus fines. Einsenstein decía que el policíaco es el género más eficaz, porque es imposible desvincularse de él. Sus medios y sus planteamientos atrapan al lector más que ningún otro género. Por eso, el policíaco es el más comunicativo, puro y acabado de los géneros literarios, en el que todos los medios de comunicación se manifiestan de un modo supremo (Einsenstein 1970: 27-30). En un régimen totalitario, la difusión del género más popular trabaja con los aspectos más impactantes, aquellos en los que el lector pueda fijarse casi de modo instintivo, para que la lección implícita o explícita llegue sin matices y sin cortapisas. Castro y aquellos intelectuales orgánicos que le sirvieron para implantar sus esquemas y conseguir sus fines (“sargentos literarios” fueron llamados por Jorge Edwards en *Persona non grata*) siguieron unas pautas en las que el protagonista de la obra debería ser un hombre de acción y no un teórico. De algún modo, resolvieron

el problema fundamental del género solucionando la tensión entre el detective y el intelectual. En la figura del detective, investigador privado o colaborador con la justicia (los CDR podrían ser un ejemplo en la sociedad cubana de la dictadura), aparece condensada y ficcionalizada, según Piglia, “la historia del paso del hombre de letras al intelectual comprometido”, puesto que, en ese tipo de obras, “el detective plantea la tensión y el pasaje entre el hombre de letras y el hombre de acción”. (Piglia 2005: 86-87) Se sustituye, pues, la importancia del intelectual por la del policía. Quizá sea esa la razón por la que, en una fase más libre del policial, ya en los noventa, Padura, al romper con esa oposición sustitutoria, propone a un protagonista que es policía pero que no cumple con los cánones de perfeccionismo de los anteriores y, además, lo acerca al mundo del intelectual, por su defensa de los libros y su afición por la lectura. De hecho, en las obras del Conde más maduro, cada vez es menos policía, más lector e incluso vendedor de libros. Daylet Domínguez ha hablado de esa sinécdoque intelectual/policia en los setenta:

Mediante la glorificación del policía se aspiró a desvanecer el lugar conflictivo que ocupaba el intelectual, al mismo tiempo que se justificaba y popularizaba la presencia del policía en una sociedad militarizada. En otros términos, el género policial en la década del 70 aspiró a resolver varias tensiones con respecto al lugar del intelectual y su relación con el poder. (Domínguez 2009: 206)

Uno de los “sargentos literarios” de la época, Roberto Fernández Retamar, que ha venido ejerciendo su función represora y servil desde los sesenta hasta la actualidad, con una eficacia demoledora, llegó a afirmar en 1969 que la revolución tiene todo el derecho a hacer patentes y visibles las grandes hazañas que están ocurriendo, a través de la escritura artística, y sugerir incluso hasta la forma más adecuada para hacerlo, algo que corresponde a los técnicos en esas materias, cuando técnico significa, obviamente, experto autorizado por el sistema para ello. “Yo no propongo aquí -concluía- enmusear a la fuerza a ningún género, pero sí estar atentos a los que sean capaces de cumplir a función que se requiere de ciertas zonas de la literatura actual de Cuba. A partir de la función abordaremos los géneros, y no al revés.” (Fernández Retamar en Dalton 1969: 145)

La primera obra que trató de abordar una serie de presupuestos para la nueva novela policial cubana fue *Enigma para un domingo*, de Ignacio Cárdenas (1971). Se publicó en un momento muy delicado para la consolidación del proyecto cultural de la dictadura, en pleno caso Padilla, bajo el eco del discurso de Fidel Castro en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, del que ya hemos hablado, y la suspensión de la revista *Pensamiento crítico* y del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, lo que dio comienzo a lo que más tarde se llamaría el Quinquenio Gris, que algunos alargan hasta un decenio. Muchos escritores y artistas, presionados por el cerco de censura e imposiciones del régimen, dejaron de producir obras; otros las guardaron sin atreverse a enviarlas a las prensas

y, los más acomodaticios, comenzaron a producir textos en serie, ceñidos a una normativa y a unas pautas de servicio al régimen. Buenos narradores se exiliaron o insiliaron, y mediocres plumas ocuparon los yermos predios que la censura convirtió en desiertos. En todas las dictaduras, y en los regímenes totalitarios o colectivistas de orientación marxista, funciona la premisa de que el ciudadano es inmaduro, incapaz y débil como un niño, y es necesario aleccionarle. Se da por supuesto que nadie sabe cómo se utiliza la libertad, y por eso el sistema represivo debe decidir por todos y cada uno de los habitantes. En Cuba, por lo que se refiere al género policial, se llegó a ciertos extremos. En 1972, solo un año después de que Cárdenas publicara la primera novela del género, el Ministerio del Interior (no existía entonces un Ministerio de Cultura) promovió un premio literario, el “Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución”, que debería tener una temática policial y ajustarse a una opción “revolucionaria”. Luisa Campuzano, por ejemplo, argumentaba que, a pesar de que la novela policial es un producto netamente burgués, ello no significa que no tenga cabida en un contexto revolucionario como el cubano. Lo importante es que tenga un enfoque y unos fines nuevos, como, por ejemplo, que el criminal no sea el primer motor que desencadena la trama, sino más bien un miembro descarriado de la sociedad, al que hay que recuperar para el redil. (Campuzano 1982: 125-126) Fue Leonardo Padura uno de los primeros que se atrevió a elaborar un juicio acerca de las consecuencias que tiene para la cultura de un país semejante inducción. Por eso, sus novelas de los años noventa, como veremos más adelante, tratan de alejarse de un modelo que impide la creatividad:

El hecho de que esta literatura haya sido escrita en un país socialista y que, además, haya estado patrocinada, promovida y a veces financiada por el Ministerio del Interior bastarían para singularizarla dentro del ámbito iberoamericano, pues de esas dos circunstancias dependen muchas de las características establecidas en ella, como conjunto artístico que debía estar desligado de cualquier contaminación postmoderna (...). Tal confluencia es, por supuesto, sospechosa: ningún género nace convocado por un premio y obtiene resultados desde su primera convocatoria. Significativamente, miembros del propio Ministerio son los que acaparan las primeras distinciones. (Padura 1999: 46-47)

Las obras premiadas o publicadas a instancias de ese certamen, en los primeros años, fueron *La ronda de los rubíes*, de Armando Cristóbal Pérez, *La justicia por su mano*, de José Lamadrid Vega, *No es tiempo de ceremonias*, de Rodolfo Pérez Valero y *Los hombres color de silencio*, de Alberto Molina. Generalmente, fueron personas ligadas a los cuerpos de seguridad del estado, y no escritores, quienes recibieron el galardón, y la calidad de los textos fue mínima. Se trataba, en concreto, según los organizadores, de “dar a conocer la lucha realizada por nuestro pueblo contra sus enemigos, la estrecha relación entre de Ministerio del Interior y las masas en la lucha común y la valoración política de esta actividad en defensa de la Revolución.” (Malinowsky 1987: 258) Las bases del premio no daban lugar a interpretaciones,

ni permitían margen alguno de libertad. En ellas se especificaba detalladamente aquello que Fidel Castro había dicho muchos años antes, cuando indicó que dentro de la revolución se podría hacer todo pero, fuera de ella o contra ella, nada. Para los organizadores del evento, “todo” en la novela policial quería decir esto:

1.- Mantiene los rasgos esenciales del género, pero apunta a un nuevo sentido de la defensa social: es legal lo que es justo; 2.- Es el resultado de una transformación radical en el contenido ideológico de la literatura policial producida en el capitalismo; 3.- Entra a fondo en el terreno de la lucha ideológica, dada su eficacia como arma concienciadora; 4.- No desdeña la función de entretener, pero se propone una labor educativa al ahondar en las causas sociales y sociológicas del delito; 5.- Es la única realmente policial, pues en ella por primera vez la policía ocupa un lugar protagónico. El investigador es un hombre común, sin genialidades; 6.- Muestra un fuerte sentido colectivo en el enfrentamiento al delito, con el apoyo de la población fundamentalmente a través de los Comités de Defensa de la Revolución; y 7.- Enseña cómo en la sociedad cubana desaparecen las diferencias entre el delito común y el contrarrevolucionario. (Sánchez y Martín 2014: 178)

Uno de los sargentos literarios de la época, quizá el más comprometido, José Antonio Portuondo, llegó a afirmar que la narrativa policíaca, considerada como el gobierno cubano desea, podría llegar a expresar una visión socialista de la realidad, porque la historia del género es la dialéctica entre ley y justicia, y la novela sería la síntesis dialéctica, ya que justicia y legalidad se identifican, y es la misma sociedad, al hilo de lo que cuentan esas novelas, la que vela para que no desaparezca nunca esa fusión y el país funcione como debe. Sin embargo, el mismo Portuondo reconoció que ese proyecto podría tener consecuencias negativas, como el *teque*, “es decir, la exposición apologética de la ideología revolucionaria, la propaganda elemental y primaria, el elogio desembozado de los procedimientos revolucionarios” (Portuondo 1973: 131). Y vuelve a ser Portuondo el que hace referencia, en 1975, al tipo de “escritores” que se presentan al premio, ya que en un principio el galardón era ofrecido a policías, y más tarde comenzó a recaer en “civiles”, como dice este crítico. Lo que se elogia no es la pericia técnica, las cualidades literarias de Pérez Valero y Alberto Molina, sino su magnífico conocimiento de la técnica policial, siendo unos “aficionados”. (Molina 1975: 8)

El proyecto revolucionario culminó hacia 1976, con la publicación de *El cuarto círculo*, novela de los poetas Guillermo Rodríguez Rivera y Luis Rogelio Nogueras. Resulta curioso, en primer lugar, que sean dos autores en lugar de uno, y resulta más chocante todavía que esos dos escritores sean fundamentalmente poetas y hayan estado ligados a los movimientos musicales de propaganda del régimen de la nueva trova cubana. La popularidad de los autores, junto con de hecho de que fueran realmente escritores y no policías, despertó el interés por la obra, que enseguida llegó a vender casi cien mil ejemplares. Para explotar el éxito y continuar adoctrinando a la población y a los posibles difusores del género, Rodríguez y

Nogueras publicaron un ensayo en *La Gaceta de Cuba*, pocos meses más tarde, en el que sugerían un modelo de escritura “socialista”, en cinco proposiciones:

1. El asesino o criminal es realmente un enemigo del estado y no una persona contra otro individuo. Es un contrarrevolucionario, que quiere desestabilizar el sistema e incluso salir de la isla. Por eso hay que desenmascararlo.
2. El detective o investigador es parte de un cuerpo de policía que es eficaz, bien entrenado, de moral intachable, respetado por un pueblo al que representa, que trabaja con diligencia y amabilidad.
3. El policía cuenta con la colaboración ciudadana, sobre todo de los CDR
4. Además de la eficacia y la dedicación del policía, es importante el trabajo en equipo de la sociedad revolucionaria.
5. La novela policiaca no es solo un género dirigido a la diversión y el pasatiempo, sino que se revela como una indagación en las causas psicológicas y sociológicas del crimen. (Menton 1990: 914-916)

En el prólogo a la novela, el escritor Noel Navarro justificó con méritos extraliterarios (aludió nada más a la facilidad con la que se podía leer el texto) la importancia, la difusión y el éxito de la obra, dentro del contexto del premio del Ministerio, recibido por Rodríguez y Nogueras en la edición de 1976: “*El cuarto círculo* reúne, en fin, las condiciones exigidas en las bases del concurso de tener un carácter didáctico y ser un estímulo a la prevención y vigilancia de todas las actividades antisociales o contra el poder del pueblo, además de ser agradable y ágil lectura para todos.” (Rodríguez y Nogueras 1976: 10) En el fondo, la convocatoria del premio, que llegaba a su quinto año, significaba una medida más, de origen y de tipología policial, para controlar las calles, como cualquier otra norma de carácter coercitivo, como un semáforo, un toque de queda, una reunión del CDR, una prohibición de entrar en los hoteles de extranjeros, de hacer ruidos por las noches o de poseer dólares. Se ponía al mismo nivel una actividad social cualquiera que un hecho de creación artística. Si un individuo respetaba las normas, como quien respeta los semáforos, podría publicar e incluso ganar premios “literarios”. Se desvinculaba, entonces, la escritura de la vocación, de la calidad literaria, de las capacidades innatas o adquiridas, para dar paso al “hombre nuevo”, el “escritor nuevo”, ducho en otro tipo de destrezas. Afloraron algunos nombres, que desaparecieron en cuanto el concurso dejó de tener vigencia. Mientras tanto, los grandes narradores de la época tomaron posiciones. Alejo Carpentier, a pesar de su connivencia con el régimen, no quiso rebajarse ni entrar en el juego, y prefirió seguir su camino personal, ligado a la historia, el barroquismo, la música, el fondo culturalista y erudito. Solo hay una excepción a esa línea, al final de la década y de su propia vida: *La consagración de la primavera*, novela terminal que, aunque no utilizó los temas y procedimientos policíacos, fue un homenaje innecesario y servil a la revolución y a su líder, como un todo armónico

y estructuralmente útil. José Lezama Lima sufrió un profundo ostracismo en todo el Quinquenio Gris: sus obras fueron casi prohibidas y dejó de aparecer en la vida pública del país, quedando su última novela inédita hasta después de su muerte, que ocurrió el mismo año en que Rodríguez y Nogueras ganaron el premio de la novela policial. Heberto Padilla tuvo que sacar del país clandestinamente su novela *En mi jardín pastan los héroes* para que fuera publicada en Barcelona. Reinaldo Arenas, desde *El mundo alucinante*, que también tuvo que ser enviada al extranjero para ver la luz en 1969, no volvió a publicar hasta su salida de Cuba en 1980. De ese año datan dos obras suyas, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *La vieja Rosa*, mientras toda la década de los setenta la había ocupado en esconder sus manuscritos, huir de la justicia, padecer la cárcel y la persecución, etc. Virgilio Piñera también pasó un calvario memorable en los setenta, pues no publicó en esa década una sola obra, ni de ficción ni de poesía ni de teatro (su última obra publicada en vida fue el libro de cuentos *El que vino a salvarme*, de 1970, y su muerte ocurrió 9 años más tarde), mientras que su obra anterior había sido abundante, prestigiosa y de gran calidad (14 libros entre poesía, prosa y teatro, sin contar el de 1970).

Mientras tanto, la ofensiva oficialista continuaba su labor de proselitismo. En 1978 el premio fue para Daniel Chavarría, un escritor con algo más de calidad, con su novela *Joy*, y también se dio a conocer el nuevo texto policial de Luis Rogelio Nogueras, *Y si muero mañana*, una de sus obras más aclamadas. Es precisamente con estas dos muestras cuando el género comienza a evolucionar, tímidamente, y a ofrecer un espacio de innovación, que no de disidencia, con respecto a los estrechos cánones de los primeros setenta. Hasta ese momento, casi todas las tramas parecían copiadas unas a otras, y los procedimientos se reiteraban sin pudor. Dos de los grandes conocedores de la narrativa de la época han concretado ciertos detalles:

Las fábulas forzadas y repletas de casualidades; la aparición de personajes superficiales, simples tipos prefabricados, de los que se habla pero que actúan ante el lector; el hastío de un mundo presentado que se repite novela tras novela con muy tímidas variantes; la recurrencia de un lenguaje parejo, desconocedor en muchas oportunidades no ya del trabajo literario, sino incluso de las más palmarias construcciones gramaticales; estos y otros males provienen de un concepto errado sobre las maneras en que la literatura policial puede encarnar su función ideológica. (Fernández 1989: 205-206)

La novela policial cubana ha adquirido rasgos que la asemejan al género de la fábula: los elementos del plano del *sujet* asumen la función de ilustrar tesis o valoraciones; las enseñanzas resultan del contraste entre dos actitudes, conductas o argumentaciones; los personajes no son figuras individualizadas, irrepetibles, sino simples portadores de ciertos rasgos típicos; y las formas básicas de manifestación de la ideología en la obra son la mencionada ilustración fabular y la declaración directa del autor o de su *porte-parole* o *raisonneur*. (Navarro 1986: 61)

Los inicios de los ochenta iban a suponer una vuelta al didactismo plano. Se publicaron más obras pero la calidad disminuyó, con títulos como *Una vez más*, de Bertha Recio, *Viento Norte*, de Carmen González, *Asalto a la pagaduría*, de José Luis Escalona, *Nosotros, los sobrevivientes*, de Luis Rogelio Noguerras, *No hay arreglo*, de Daniel Lincoln Ibáñez, *Completo Camaquëy*, de Daniel Chavarría y Justo Vasco, o las tres novelas de principios de los ochenta de Juan Ángel Cardi. La única que consigue un nivel literario aceptable en los primeros ochenta es, quizá, *Con el rostro en la sombra*, de Ignacio Cárdenas. En estos años se publicaron el doble de narraciones que en los setenta, desde la institución del premio, lo que quiere decir que los criterios de premiación, de elección de textos para publicar y, sobre todo, de producir crítica sobre ellos, fueron más bien laxos. De hecho, Leonardo Padura, un joven académico y periodista que todavía no había incursionado en el género, pero que ya lo conocía a fondo, se preguntaba en 1981 qué crítica se le había hecho a las novelas policíacas de la época y si se las había analizado seria, consciente, rigurosa y desembozadamente. La respuesta era negativa, de modo rotundo. (Padura 1981: 24) Y en 1984 será nuevamente Daniel Chavarría, el uruguayo instalado definitivamente en la isla desde 1969, quien renueve y eleve el panorama del género con *La sexta isla*, tendencia que fue continuada por *Confrontación* (1985), de Rodolfo Pérez Valero y Juan Carlos Reloba, *La red del tridente* (1985), de Gregorio Ortega y *Primero muerto...* (1986), de Justo Vasco y Daniel Chavarría. Para esas fechas ya se encuentra Leonardo Padura gestando sus primeras obras: ha escrito algunos cuentos y comienza a redactar la que será su primera novela. En 1988 se publica, bajo el título *Fiebre de caballos* (reeditada hace poco por Verbum, Madrid) y el año siguiente ve la luz su primera colección de cuentos, *Según pasan los años*. Pero la llegada de Mario Conde al universo del neopolicial cubano se hará esperar un poco más. En 1991 nace este detective en *Pasado perfecto*, y su huella dura hasta sus últimas producciones (*Herejes*, 2013).

Padura se encuentra en la circunstancia y en el lugar adecuados para romper con un “pasado imperfecto”. Los años noventa son los del desencanto en la sociedad cubana, y quienes más se atreven a historiarlo son las nuevas generaciones, aquellos que han comenzado a publicar a finales de los ochenta. De un lado, los escritores exiliados han tomado nuevos rumbos, han variado sus preocupaciones y, en todo caso, se enfrentan desde fuera a una Cuba que ha cambiado drásticamente desde el comienzo de la década, debido a la caída del bloque soviético en 1989 y al meteórico empobrecimiento del país. Y los narradores que han comenzado su carrera en los sesenta y setenta no se sienten capaces, en muchos casos, de cambiar su discurso, a veces triunfalista, casi siempre servil, cuando la isla se ha sumido en un período especial, donde no hay casi nada que contar, como no sea esa “nada cotidiana” que desespera a la población. Con sus novelas policíacas, con Mario Conde como testigo de una época, Padura utiliza el género para dar una visión de esa decadencia, para reflejar lo que ha sido el fin de siglo insular. Su narrativa está muy cercana, en ese sentido, al periodismo, porque la prensa cubana

de los noventa y, en general, la prensa cubana de toda la historia de la dictadura, no cuenta lo que pasa, sino únicamente aquello que le interesa para mantener el *statu quo*. Mario Conde va a ser un observador y un cronista, además de un investigador, que va a conectar constantemente los hechos que acontecen alrededor de su vida con aquellos que vivió en su niñez, su adolescencia y su llegada a la vida adulta. Ello es necesario, entre otros motivos, porque la prensa mantiene la imagen de la isla detenida en su “presente perfecto”, como la novela policíaca inducida. Dice Padura: “No existe en Cuba un periodismo que refleje todas las contradicciones de la realidad. El periodismo cubano que se hace dentro de Cuba es un periodismo oficial porque los periódicos pertenecen al estado” (Wieser 2005: s/p) Y en *La neblina del ayer*, se detallan problemas como la droga, las muertes violentas entre conocidos, rivales o colegas, los robos continuos con violencia o asesinatos, la prostitución, como sucesos cotidianos. Sin embargo, “los periódicos no hablan de estas cosas...” (Padura 2005: 105).

El protagonista de las novelas va a ser más atractivo para el lector por su condición de cronista que remite a un pasado cualquiera que fue mejor, que por conectar pistas e intuiciones para resolver los enigmas. En la narrativa de los setenta y ochenta, el protagonista era importante, pero no atractivo, porque siempre daba con las soluciones a los problemas, era un espejo del sistema, y no tenía defectos ni vida privada. Poco humano y tipo, deslizaba el interés hacia la trama, las investigaciones y el esclarecimiento de los casos. Conde es una especie de *loser*, que infunde más compasión que sentimientos admirativos. Sin embargo, es moralmente superior a los policías orgánicos, porque nunca se pone de ejemplo, nunca dictamina, nunca es pauta ni criterio. Además, obtiene una profundidad humana y existencial infinitamente mayor a la de los protagonistas de las novelas de los setenta y ochenta, porque está continuamente conectado con el pasado. Se entiende el presente porque se confronta lo que pasó con lo que está pasando. En las novelas de las décadas anteriores no importaba el pasado porque, en cierto modo, no existía. La revolución significa un corte con la historia (de ese *gap* solo se salva José Martí): es un movimiento radical, violento, acelerado, que enseguida sustituye lo anterior por una nueva forma de entender el estado y la misma vida social. En Cuba, el símbolo de ese tránsito casi instantáneo podrían ser las ejecuciones sumarias de los militares y colaboradores batistianos en los primeros meses de 1959. Huido el dictador, muerto el último esbirro, nacionalizadas las posesiones de los cubanos, las empresas, desaparecido el dólar y exiliados los más descontentos, el pasado desapareció de la isla. Todo era *nuevo* a partir de entonces, hasta el hombre, que fue calificado como tal por el Che, en su intento de definir la radicalidad del proceso revolucionario. Por eso, la novela “revolucionaria” partía también de cero, pues se trataba de construir, mediante la exposición de los casos delictivos, la recién creada configuración social con sus valores y con la crítica a los contravalores.

A esta suspensión del tiempo pasado y permanencia en el presente contribuyó el marketing anejo al nombre del sistema político sostenido por el gobierno cubano. El

término “revolución” ha permanecido en boca de gobernantes y súbditos desde 1959 hasta hoy, como si ese proceso radical, casi instantáneo, violento y transformador respondiese a la naturaleza de lo permanente, perversión semántica que el sistema cubano ha conseguido mantener como fórmula de autorrepresentación. Todas las revoluciones de todos los tiempos han sido procesos acelerados e intensos que, por su misma constitución, han durado muy poco y han dado paso a sistemas, regímenes que se han consolidado. Aunque “lo cubano” es un régimen totalitario desde hace muchas décadas, el uso arbitrario de “revolución” para nombrar al tipo de gobierno que impera en la isla ha sido aceptado por nacionales y extranjeros, orgánicos y críticos, expertos en historia, ciencias políticas, periodistas, simpatizantes y detractores. Por eso la narrativa inducida parte de un presente continuo, que se dirige a un futuro, como *step* del proceso utópico. Y en los años sesenta, esta ideología triunfalista se incrusta en el inconsciente colectivo de la población cubana. Por eso, la narrativa de los noventa, con Mario Conde a la cabeza como símbolo de un colectivo desubicado, reitera obsesivamente un sentimiento de desencanto y de vacío que es sinécdote del estado emocional en el que se encuentran aquellos que se han criado en la utopía y han presenciado, en los primeros momentos de la vida adulta, la destrucción de unas ilusiones, por mucho que las pautas sembradas en la construcción de una nueva literatura insistieran en el monolitismo de un presente siempre saludable e inalterable. Padura asegura que *sucasi* alter ego expolicia representa el pasado de la “credulidad feliz”, que pareció ser mejor. En una entrevista para *La Nación* de Buenos Aires, del 26 de abril de 2013, Padura recuerda su niñez, su adolescencia y su juventud, y se identifica con su personaje el Conde:

Fue una época en la que creíamos en algo, o creíamos creer en algo, y pensábamos que tendríamos un futuro con premios por nuestros esfuerzos. En ese pasado -que parecía más feliz, entre otras cosas porque éramos jóvenes- hicimos nuestros estudios, forjamos proyectos, pudimos gozar algunos placeres de la vida con nuestro dinero ganado como periodistas, médicos, profesores. La mística de que vendría un mundo mejor nos envolvía y nos hacía más felices. Para un tipo tan jodido como Conde -jodido por su carácter y también por su medio, por la historia- es lógico que ese pasado parezca mejor, pues en muchas formas fue mejor para él, que en ese tiempo no sufrió demasiadas -y digo demasiadas- represiones ni mutilaciones. Pero a Conde y a toda la generación a la que pertenecemos, al entrar en la década de 1990 y lo que ha seguido después, se nos deshizo todo, incluida la credulidad, los sueños de futuro, los proyectos vitales. La nostalgia de Conde no es inocente sino causada, fruto de la inconformidad con un presente en el que tanto él como sus amigos han perdido hasta los sueños... ¿Cómo no sentir nostalgia por el pasado, aunque ese pasado no haya sido algo real sino una creación virtual, un país imposible que se deshizo como tantas otras historias, discursos, retóricas, realidades que hemos vivido y sufrido? (Brindisi 2013: s/p)

Padura eligió la novela policial como vehículo privilegiado para contagiar y describir su frustración, su desencanto, que es el de toda una generación. Por eso, no se siente un representante del género policial sino más bien un escritor y un periodista que quiere ser testigo de la destrucción de una utopía, y lo hace por medio de un procedimiento que le permite expresarse con nitidez, y que supone que va a ser fácil de digerir por el lector, ya que se trata de un género agradecido, capaz de seducir. No le interesa quién mato a quién, sino por qué, cómo, etc. En la nueva novela policial que él contribuye a forjar, la resolución del enigma pasa a un segundo plano porque no importa tanto mantener el *statu quo*, servir al mantenimiento del “presente continuo” utópico, porque no existe, como saber de dónde venimos, cómo somos, por qué hemos llegado a esta situación, etc. En el final y la conclusión de las novelas, no hay casi respuestas, pero las preguntas se multiplican. El mundo descrito no es cerrado y comprensible, sino abierto y enigmático. En esta dialéctica entre pasado y presente, motor de la búsqueda de Mario Conde, en muchas ocasiones se subvierte, de manera radical y consciente, la estructura tradicional de la novela policiaca. El caso más extremo podría ser el de *La neblina del ayer* (2005), la sexta novela cuyo protagonista es el Conde, después de la tetralogía “Las cuatro estaciones” y *Adiós, Hemingway*. En ella, el asesinato que se va a investigar se produce en la mitad de la novela. Es decir, lo que realmente importa es algo distinto al asesinato, que no es el desencadenante de la trama, pues esta se apoya más bien en algo extraño que tiene que ver con el pasado, y que no se sabe muy bien qué es, y que influye en un presente en el que no ha pasado nada. El mismo título de la novela, como el de la primera de las “cuatro estaciones”, *Pasado perfecto*, delatan la importancia de la historia, de aquello que fue y que no será otra vez, pero que insiste en definirnos ahora, en nuestro presente, y condicionarnos. El pasado nos explica, pero también nos hace daño. Por eso, el narrador de *La neblina del ayer* dice que Mario Conde es un nostálgico empedernido y un cabrón recordador (Padura 2005: 102). Conde recuerda lo que Padura recuerda, porque son coetáneos. Dice el de Mantilla que, aunque el Conde no sea exactamente un alter ego, “sí es en muchos sentidos la forma en la cual yo veo la realidad cubana y veo incluso la interioridad de una persona.” (Wieser 2005: s/p) Los años noventa fueron terribles no solo por su comparación con la época de ilusiones y utopías, sino también por las circunstancias generacionales de los que nacieron, como Padura y Conde, a mitad de los cincuenta. Dice Leonardo sobre el período especial:

Pasamos hambre. Todo eso conmovió la manera de pensar de la gente en Cuba y de mi generación en particular. Porque todo eso la sorprende en un momento que era supuestamente el gran ascenso de la generación. Si yo nací en el año 55, en el 90 tengo 35 años, es decir, estoy en el momento de la plenitud de mis posibilidades porque he terminado todos los aprendizajes pero a la vez soy joven todavía. Y de pronto el mundo se deshace, el mundo en general y en particular en Cuba. Afortunadamente la literatura fue mi salvación (...). Creo que la literatura

fue lo que me dio una estabilidad emocional. Pero eso no evita que sintamos una nostalgia por aquel tiempo en que pensamos que las cosas iban a ser mejores. (Wieser 2005: s/p)

Además del recurso al pasado y de su nostalgia, la mayoría de los ingredientes de esa nueva novela policial remite a problemas que no están directamente relacionados con la investigación, por lo que se confirma que la trama y los enigmas son un pretexto para hacer un retrato de la sociedad cubana del fin del milenio. El policía, expolicía, vendedor de libros y, sobre todo, hombre que sufre, que sobrevive a crisis personales y generacionales, que pasa hambre y que no sabe dónde colocar el centro de su vida, será en las novelas de Padura el eje de la narración. En su artículo de finales de los noventa sobre el neopolicial iberoamericano, el de Mantilla aclara que el policía, en los países asolados por dictaduras, tiene una función, en el contexto de las novelas del género, más represiva que investigativa, “pero al desaparecer la preponderancia del enigma como motor dramático de las acciones novelescas, poco importa que exista o no una posible eficiencia policial” (Padura 1999: 42). En el caso de la novela de Mario Conde, no solo se ha desplazado el interés desde la trama hasta el policía, sino que además este se ha llenado de una serie de connotaciones que provocan la identificación del lector con él. Al estilo del investigador Pepe Carvalho, de las novelas de Vázquez Montalbán, a quien Conde debe mucho, el cubano se muestra en las novelas con todos sus atributos humanos. Sabemos de él lo mismo que lo que podemos extraer del contacto con una persona real en la vida cotidiana, y esto es necesario para que funcione y sea creíble la crónica y la crítica sociales que son parte fundamental de la estructura del relato neopolicial. Dicen Martín y Sánchez al respecto, comparando al policía catalán con el habanero:

Identificamos múltiples similitudes con el investigador barcelonés. Entre ellas, el gourmetismo de los dos protagonistas, fruto del gusto de los autores por el buen paladar -sobre todo de la cocina tradicional- y también por el buen vino. Entre sus peculiaridades cabe destacar que ambos personajes novelescos son nostálgicos, escépticos y cada vez más sentimentales a medida que transcurren sus ciclos novelescos. Además, el gusto por las mujeres es una constante en la vida de los dos investigadores. Sus filiaciones literarias (...) coinciden en muchos aspectos. [Asimismo], la singular forma de ver el mundo, el comportamiento social, además del cansancio que ambos protagonistas van transmitiendo a lo largo de sus sagas novelescas. Este cansancio viene reflejado por el desencanto a medida que transcurren sus historias. (Martín y Sánchez 2006: 156)

En la narrativa anterior había una solución maniquea en el manejo de los personajes, para destacar los aspectos positivos de los policías, su vida y su actividad casi siempre intachables, frente a las debilidades y carencias nítidas de los criminales. Al estilo de las fábulas, los buenos encarnan las virtudes que se quieren

propagar, dada la visión apologética y didáctica del género, y los malos suman todos los vicios que se quieren desterrar. En las novelas del Conde hay policías corruptos, hay representantes del gobierno cubano que son delinquentes y Conde mismo es un rosario de defectos, aunque estos son, de algún modo, “entrañables”, con los que cualquier lector “llega a simpatizar. Lo fundamental es que el Conde tiene una cualidad que era imposible de alterar en ninguno de esos libros, y es su decencia. Conde es un hombre decente. Tenía que ser incorruptible porque no podía tener los defectos que tenía y además ser un corrupto, ser una persona no decente. Por eso, yo trabajé con mucho cuidado la visión ética de él de la realidad. Puede ser un borracho, puede ser que una mujer lo haya engañado, puede ser que llegue tarde a una reunión, puede ser que haga cualquier desastre, pero en lo esencial Conde es un hombre de unos principios que son inamovibles. Eso era muy importante para que él pudiera ser quien juzgara a esas otras personas aparentemente incólumes, aparentemente perfectas. (Wieser 2005: s/p)

Para poder soportar la presión de un mundo que te exige cierta perfección cuando estás cargado de deficiencias que no escondes, y para poder ser juez y parte siendo a la vez un contraejemplo, Conde debe defenderse de la agresividad del universo que lo rodea y lo supera, y al que no entiende. De ahí el humor y la ironía con los que afronta situaciones graves. Ellos le sirven para mantener sus valores intactos: su respeto por la verdad, su sentido de la fidelidad, la amistad, etc., armas que custodia con una patente necesidad vital. Estas características se van consolidando en las sucesivas entregas en las que aparece el personaje, de tal forma que podemos reconstruir su itinerario laboral y personal. En las primeras novelas es un todavía joven policía, aunque ya desencantado, que pulula por los bajos fondos de la ciudad de La Habana y se topa con toda la porquería de una urbe que hiede, desautorizando la imagen de ciudad perfecta y agradable que han impulsado no solo las novelas de las décadas anteriores, sino incluso las rutas del turismo que han subyugado a europeos y americanos durante muchos años. Esa realidad escondida ha convertido a Conde en un ser cada vez más escéptico y desengañado, y en su madurez abandona el cuerpo de policía y se dedica a investigar por su cuenta y a perseguir otros sueños, más espirituales y cultos, relacionados con el mundo de la literatura.

Conde crece con Padura, va cumpliendo años y, si en las primeras novelas tenía unos treinta y cinco, en las últimas ya ha sobrepasado los cincuenta y su vida entra en otra dimensión. En 2013, fecha de la última novela hasta la actualidad, *Herejes*, el expolicía tiene 54 años, ha experimentado algunas épocas de bonanza con la venta de libros, pero el esfuerzo que debe realizar por mantener el tipo, en lo económico, en lo sentimental y en lo ético, sigue siendo titánico. Cuando la historia de aquellos judíos que no pudieron quedarse en Cuba en 1939, la de sus descendientes durante todo el siglo XX, y la de aquel cuadro maldito de Rembrandt cruzando el Atlántico y desapareciendo no sé sabe dónde, está a punto de terminar, con más incógnitas que respuestas, Conde se aferra a la única certeza que le queda, antes de entrar en una edad más que madura: “ya no hay nada en que creer, ni mesías que seguir.

Solo vale la pena militar en la tribu que tú mismo has elegido libremente. Porque si cabe la posibilidad de que, de haber existido, incluso Dios haya muerto, y la certeza de que tantos mesías hayan terminado convirtiéndose en manipuladores, lo único que te queda, lo único que en realidad te pertenece, es tu libertad de elección". (Padura 2013: 513) Esa es la conclusión de tantos sueños frustrados, tantas promesas revolucionarias incumplidas, tanto dolor arbitrariamente administrado por quienes se creían dueños de los cuerpos y de las almas de los cubanos. El más puro individualismo, al que se ha llegado, cerrando el círculo, después de soportar durante décadas un sistema colectivista que desautorizaba las actitudes burguesas. Por esa actitud ética, y por esa falta de pudor en sacar a ventilar los propios defectos y los de un sistema social deteriorado, es por lo que Mario Conde, el español, Amir Valle y el resto de los lectores de Padura, quisiéramos ser Mario Conde, el cubano, con el permiso de Leonardo Padura, si es que todavía quiere ser Paul Auster.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRAZA TOLEDO, Vania (2003): "Nueva novela policíaca: un nuevo modelo exegético", *Mester*, 32, 1, 155-178.
- BRINDISI, José María (2013): "Leonardo Padura: "Todavía hoy existen prejuicios con respecto a la novela policial"". Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1575954-leonardo-padura-todavia-hoy-existen-prejuicios-con-respecto-a-la-novela-policial> (13 mayo 2016)
- CAMPUZANO, Luisa (1982): "La novela policial", en: Noguerras, Luis Rogelio (ed.): *Por la novela policial*. La Habana: Editorial Arte y Cultura, 124-127.
- CARPENTIER, Alejo (1985): "Apología de la novela policíaca". *Crónicas*. La Habana: Letras Cubanas, 461-466.
- DALTON, Roque (1969): *El intelectual y la sociedad*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- DE ROSSO, Ezequiel (2013): "Para una historia de las lecturas del relato policial en América", *Polifonía* 3, 1, 29-51.
- DOMÍNGUEZ, Daylet (2009): "Antiintelectualismo y género policial en Cuba", *Encuentro de la Cultura Cubana* 53/54, 205-212.
- EINSENSTEIN, Serguéi M. (1970): "El género policíaco", en: Gubern Garriga, Román (1970): *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets.
- FERNÁNDEZ PEQUEÑO, José M. (1989). "La novela policial cubana ante sí misma (1979-1986)". *La Palabra y el Hombre*, 70, 205-216.
- MALINOWSKY, Heike (1987): "Un ejemplo de literatura popular moderna: La novela policial cubana", *Homenaje a Alejandro Losada*. Lima: Latinoamericana Editores, 255-270.
- MARTÍN ESCRIBÁ, Alex /SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2006): "Manuel Vázquez Montalbán y Leonardo Padura: mismas miradas, diferentes latitudes", *Hipertexto* 4, 155-158.
- MENTÓN, Seymour (1990): "La novela de la Revolución cubana, fase cinco: 1975-1987", *Revista Iberoamericana* 56, 152-153, 913-932.
- MOLINA, Alberto (1975): *Los hombres color silencio*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- NAVARRO, Desiderio (1986): "Aspectos comunicacionales de la literatura masiva. El caso de la novela policial en la América Latina y en Cuba en particular", *Letras Cubanas* 1, 1, 57-72.

- PADURA, Leonardo (1981): "¿Dónde está que no la veo?", *El Caimán Barbudo* 161, 21-26.
- PADURA, Leonardo (1999): "Modernidad y postmodernidad. La novela policial en Iberoamérica", *Hispanamérica* 28, 84, 37-50.
- PADURA, Leonardo (2005): *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets.
- PADURA, Leonardo (2013): *Herejes*. Barcelona: Tusquets.
- PADURA, Leonardo (2015): *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*. Madrid: Verbum.
- PIGLIA, Ricardo (2005): *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- PORTUONDO, José Antonio (1973): "La novela policial revolucionaria", *Astrolabio*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 125-133.
- REYES, Alfonso (1987): "Sobre la novela policial", *Prosa y poesía*. México: Rei, 148-153.
- RODRÍGUEZ, Guillermo /NOGUERAS, Luis Rogelio (1976): *El cuarto círculo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier /MARTÍN ESCRIBÁ, Álex (2014). "Revolución, desencanto y crítica: la novela criminal cubana", *Cuadernos de Investigación Filológica* 40,171-189.
- VALLE, Amir (2004): "Cuba tampoco es el paraíso de la novela negra". Disponible en: <http://amirvalle.com/es/entrevista/cuba-tampoco-es-el-paraiso-de-la-novela-negra/> (3 mayo 2016)
- WIESER, Doris (2005): "Leonardo Padura: 'Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos'", *Espéculo* 29 s/p. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html> (25 marzo 2016)

