

Estructura, repetición y paralaje en *Las cuatro estaciones* de Padura: verdad, ficción y realidad-real

Structure, répétition et parallaxe dans *Les quatre saisons* de Padura: vérité, fiction et réalité-réel

Lizette MORA

Lizette MORA – Doctora de Investigación en Ciencias Sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede académica de México. Ha realizado investigación y trabajo de campo en La Habana, desde su tesis doctoral: «Dispositivos de subjetivación política en Cuba: medio siglo de imágenes de la Revolución». Actualmente es Becaria Posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

El drama de la generación escondida y la frustración de asumir como propia la responsabilidad histórica de transformar el mundo, transcurren en *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura. El lugar de este autor en la sociedad cubana contemporánea, pero también su trabajo literario con un posicionamiento frente a la realidad, articulan un enfoque caracterizado por la búsqueda de la verdad en lo perdurable. Desde el tiempo ante-futuro, unas veces el narrador y otras su protagonista, Mario Conde, bordean los límites de lo real, cuyo acceso se cancela a nivel simbólico. Las funciones de los personajes, ya sean reales o ficticios, y las formas narrativas, se proponen superar la oposición de los contrarios y el perspectivismo posmoderno. La estrategia para romper el ciclo de reproducción de la(s) ideología(s) dominante(s) es un no-acto, que en su aspecto práctico consiste en el retiro a una distancia reflexiva. Desde ésta algunos escenarios, situaciones, personajes y paisajes cobran vida de entre los restos, fantasmas y escombros de la modernidad socialista, en que los ciclos de reaparición y repetición descubren su estatuto de verdad o apariencia. De manera adicional, los procesos de des-identificación y algunas formas estéticas se plasman desde una visión de paralaje, la cual modela los objetos que, a la vez, son transformados por los receptores de la obra de Padura.

*Les quatre saisons* de Leonardo Padura mettent en scène le drame de la génération cachée et la frustration de devoir assumer à titre individuel la responsabilité historique de la transformation du monde. La place de Padura dans la société cubaine contemporaine, ainsi que sa production littéraire, qui prend position par rapport au réel, déterminent une approche caractérisée par une quête de vérité dans la durée. Placés en un futur antérieur, le narrateur ou son protagoniste, Mario Conde, jouent avec les limites d'une réalité dont l'accès leur est symboliquement refusé. Les fonctions des personnages – qu'ils soient réels ou fictifs – ainsi que les formes narratives ont pour finalité de dépasser l'opposition des contraires et le perspectivisme moderne. La stratégie visant à rompre la reproduction cyclique de la/des idéologie(s) dominante(s) repose sur un refus de toute action qui, concrètement, réside en un retrait à une distance réflexive. Dès lors, certaines scènes, certaines situations, certains personnages et paysages s'animent au milieu des décombres, au milieu des fantômes et des ruines de la modernité socialiste, dont les cycles de réapparition et de répétition révèlent le statut de vérité ou de simple apparence. En outre, les processus de des-identification et certaines formes esthétiques sont liés à un effet de parallaxe qui modèle les objets, à leur tour transformés par les lecteurs de l'œuvre de Padura.

Leonardo Padura Fuentes, estructura, funciones, personajes, paralaje, verdad

Leonardo Padura Fuentes, structure, fonctions, personnages, parallaxe, vérité

littérature

Cuba

XXe siècle

[CC-BY-NC-ND-4.0: Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

05

Siempre escondida o transfigurada la cabrona verdad:  
unas veces detrás de palabras, otras detrás de actitudes  
y a veces hasta detrás de toda una vida fingida y rediseñada  
sólo para esconder o transfigurar la verdad.  
Padura, *Máscaras*.

El universo simbólico de *Las cuatro estaciones*

La obra de Leonardo Padura se inserta dentro de las expresiones críticas surgidas en la década de los ochenta como respuesta a la *perestroika* y la *glasnost* sobre el contexto cubano. El «Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas», iniciado en 1986, supuso un posicionamiento frente a los cambios en la extinta Unión Soviética, además de una respuesta frente a los problemas locales generados por el desgaste del modelo socialista, el aumento de desigualdades, la burocratización y la ineficiencia del sistema. Asimismo la acusación de alta traición imputada al General de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, Arnaldo Ochoa, en 1989, así como a otros altos mandos militares, deshizo la imagen sacralizada de éstos y otros funcionarios del Partido Comunista de Cuba. El caso Ochoa, aún muy discutido, tuvo como desenlace el fusilamiento del General y de más inculpados, hecho de gran impacto en el imaginario cubano.

En enero del mismo año, Cuba había dejado de recibir el trato preferencial de los países socialistas, y en 1990 se proclamó de manera oficial la entrada en el «Periodo Especial en Tiempos de Paz». La desaparición del campo socialista dejó en su lugar la incertidumbre y el vacío que ningún otro sistema de representación ha cubierto hasta la fecha. La transitoriedad de la época, o su duración, han participado de la construcción de imaginarios y representaciones, que de este momento de la historia trascienden las fronteras de la nación. Sus imágenes son huellas en la memoria de quienes habitan La Habana o la visitan a través de sus ficciones, construcciones éstas sobre lo real. Los múltiples sistemas de representación se hacen imprescindibles a la hora de interpretar lo que acontece, regido ya sea por las «leyes de la historia» sea por «el fin» de los grandes relatos. Las producciones literarias procedentes de una época caracterizada por la crisis de referentes se enmarcan dentro de un modo de producción que trasciende al sistema socialista, y va más allá de las políticas de representación y la estatización de la carencia. En la literatura de Padura, tenemos un medio de encuentro con lo real, con aquello que tuvo «un efecto traumático... pero produjo un efecto beneficioso»<sup>1</sup> en las letras cubanas para proyectar la realidad cubana en el exterior, y ha encontrado un lugar en el mercado cultural.

El 1º de enero de 1989 una llamada telefónica despierta al teniente Mario Conde. Era el mayor Rangel delegándole la investigación del asesinato de Rafael Morín, un alto funcionario de gobierno. La escena inaugura la tetralogía *Las cuatro estaciones* cuya construcción ficticia tiene lugar en las distintas estaciones de ese año: invierno (*Pasado perfecto*, 1991), primavera (*Vientos de curesma*, 1994), verano (*Máscaras*, 1997) y otoño (*Paisaje de otoño*,

---

<sup>1</sup>Leonardo Padura, «Padura se apunta a la teoría del ‘efecto beneficioso’ del período especial», *Diario de Cuba*, La Habana, 31 Mayo 2013, Disponible en: [http://www.diariodecuba.com/-cultura/1370025017\\_3526.html](http://www.diariodecuba.com/-cultura/1370025017_3526.html) (Fecha de consulta: 17 de marzo de 2015).

1998). Ésta está plagada de circunstancias, motivos y experiencias asociadas con el agotamiento del paradigma teleológico del comunismo. Su autor pone en perspectiva el pasado y emplea las imágenes características de las crisis por las que ha atravesado la isla desde el triunfo revolucionario de 1959. La peor etapa es más ampliamente desarrollada en trabajos posteriores a la serie «Mario Conde» como *La neblina del ayer* (2005), que recrea los escenarios habaneros post-Crisis, su sordidez y el papel del verbo «inventar» en la realidad cotidiana de los actores más desfavorecidos. Pero su autor no realiza un tratado sociológico sobre estos problemas, sino un trabajo literario que parte del universo extradiegético para reconstruir una atmósfera de Crisis.

La trama de la saga retoma la complejidad del mundo contemporáneo donde convergen las premisas del fin de la historia, la fragmentación y el desencanto posmodernos con la modernidad (post)socialista. Las tendencias estéticas surgidas de todo este entramado descubren la subjetividad de nuestra época y la postura de los distintos agentes respecto a la configuración del mundo contemporáneo. La de Padura puede conjeturarse a partir de los desplazamientos de la identidad de los personajes dentro de la estructura narrativa de sus novelas, porque, de acuerdo con la caracterización llevada a cabo por Miraux (2005), las funciones de los personajes de las novelas trascienden el campo individual y nos informan acerca de las posturas morales e ideológicas que influyen en las representaciones de los lectores<sup>2</sup>. Si bien Padura recupera algunas tendencias posmodernas, su obra lo sitúa como un pensador moderno que interpreta el cambio, más que como una ruptura, como un periodo de transición. Para mostrarlo me baso en el modelo de retroacción propuesto por Hal Foster (2001), en el cual la subjetividad se presenta como una sucesión de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos que se convierten en traumáticos. Desde este enfoque, la visión lineal de la temporalidad se suspende, por lo que no puede haber transición entre el pasado, el presente y el futuro, como tampoco entre lo moderno y lo posmoderno.

#### Estructura de Las cuatro estaciones

La noción de estructura en su acepción moderna se remonta al pensamiento de Nietzsche, a la sustitución de sus conceptos de ser y de verdad por los de juego, interpretación y signo (sin una verdad presente), a la crítica freudiana de la presencia, la conciencia del sujeto y la identidad, así como a la destrucción heideggeriana de la metafísica. En *La escritura y la diferencia*, Derrida recupera la idea de descentramiento en tanto principio estructurante que transcurre como signo de nuestra época. Este dislocamiento o descentramiento actual no es solamente de orden filosófico sino también económico y político, con sus respectivas implicaciones ideoestéticas. La consideración de este desplazamiento metafórico es fundamental para el tratamiento de una obra literaria que enfatiza la ausencia de un centro y la imposibilidad de cierre estructural, lo cual queda plasmado en *Vientos de cuaresma*:

Pensó que le gustaría escribir algo sobre el vacío de la existencia: no sobre la muerte o el fracaso o la decepción, sólo sobre el vacío. Un hombre ante su nada. Valdría la pena si lograba encontrar un buen

---

<sup>2</sup>Para Miraux, los personajes de la novela cumplen «una función de representación (o función mimética), particularmente a través de la descripción del personaje, la constitución de sus retratos»; «una función informativa, puesto que el personaje vehicula índices y valores transmitidos al lector»; «una función simbólica: el personaje supera muy a menudo el campo estrictamente individual y sirve para representar una capa más o menos amplia de la población, un campo más o menos amplio de convicciones, de posiciones morales e ideológicas»; «una función de regulación del sentido: en efecto, en gran parte, a través del personaje se distribuye y se constituye la significación del relato»; «una función pragmática, en la medida en que el personaje, sus comportamientos, pueden influir sobre el comportamiento del lector y sus representaciones del mundo (pensemos en los efectos catárticos y de identificación)» y «una función estética, porque existe un arte de la composición del personaje, de sus aspectos, de sus actos, de su psicología, de sus especificidades, así como un arte de distribuirlos o de instalarlos a lo largo del relato». Jean-Philippe Miraux, *El personaje en la novela. Génesis, continuidad, ruptura* (E. Bernini, Trans.), Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p. 14.

personaje. ¿Él mismo sería un buen personaje? Seguro que sí, últimamente sentía demasiada autocompasión y el resultado podía ser inmejorable: toda la oscuridad revelada, todo el vacío en un solo individuo.<sup>3</sup>

La función del hecho literario, debido a la apertura estructural, coloca al personaje de Mario Conde en un lugar (contingente) que bien podría concentrar (momentáneamente) todo ese vacío. Un vacío interior-exterior que trastoca toda la existencia. Por eso como afirma Derrida, la estructura trasciende los distintos momentos de la historia y a los sujetos que forma, por lo que ésta no debe reducirse a la obsesión estructuralista del siglo pasado. Ella encierra, en su falta de cierre contemporáneo, la posibilidad misma de la palabra, del lenguaje y la repetición. La lógica repetitiva del significante va más allá de las visiones sobre el presente de las distintas épocas, y su descentramiento actual se corresponde con el de un no-lugar. Su centro no es un lugar fijo o una presencia, sino más bien una función.

La estructura temporal de la obra de Padura se modifica entre la perspectiva del protagonista y la del narrador, en la mezcla de distintas temporalidades que atañen al presente pero no como un tiempo distinto sino como una condensación de temporalidades diferentes a las cuales su autor otorga el estatus de cualidades estructurantes, como se muestra en *La neblina del ayer*, donde se desarrollan las nociones temporales que recubren gran parte de sus novelas:

En los años de su existencia, Mario Conde se había adiestrado en el ejercicio de convivir con las idealizaciones y las satanizaciones más diversas del pasado, entre convenientes reescrituras, fabulaciones e infranqueables silencios perpetuados a veces con esmero dramático o de los modos más prepotentes.<sup>4</sup>

El discurso construido en algunas de sus obras muestra desplazamientos de ida y vuelta entre el pasado republicano, el revolucionario y el post-crisis. En *La neblina del ayer*, a pesar de que el Conde ha dejado de ser policía, las circunstancias lo conducen a buscar la verdad sobre un asesinato en el que él y su amigo Yoyi el Palomo fueron inculpados. En 2003, ya dedicado a la compra-venta de libros usados, éste descubre una biblioteca que resguarda una amplísima variedad de obras tan valiosas como antiguas que anticipa una mina de oro para resolver sus necesidades materiales. La colección, primero del general Serafín Montes de Oca (que había peleado en la guerra de independencia y a quien Machado arruinaría muchos negocios), y luego de su hijo Alcides Mondes de Oca (quien más tarde se convertiría en adversario de Batista), fue abandonada. Con el triunfo revolucionario, el hijo del primero decidió irse del país, por el riesgo que corría de que el nuevo sistema le decomisara sus bienes en nombre del pueblo, la revolución y el socialismo.

Los personajes de la tetralogía más allegados al protagonista, el flaco Carlos (que ya no era flaco) y que quedó postrado en una silla de ruedas durante la guerra de Angola, Candito, Andrés, el Conejo, Tamara y Josefina, representan la desideologización de la historia del presente entretejido con el pasado socialista. Retomando la función simbólica de los personajes enunciada al comienzo del escrito, éstos constituyen la subjetividad de la época, de la cual podemos identificar algunos rasgos en el modo de enfrentarse a la realidad contemporánea. El palomo, por su cuenta, simboliza la subjetividad de la era global del capitalismo, en la que la racionalización del tiempo sirve para obtener mayores ganancias económicas. También desencantado y menos próximo al pasado revolucionario, cree que quien no tiene dólares está fuera del juego, y él quiere ser parte de ese juego tan cuestionado e introducido críticamente por el Conde.

De ahí la importancia de abordar los signos de la memoria en *Las cuatro estaciones* como re-transcripciones de las nuevas relaciones entre signos. La clave está en identificar la articulación que el teniente investigador realiza, de

<sup>3</sup>Leonardo Padura, *Vientos de cuaresma* (1994), 1ª ed., México: Maxi, Tusquets Editores, 2013, p. 130.

<sup>4</sup>Leonardo Padura, *La neblina del ayer*, 1ª ed., México: Tusquets Editores, Colección Andanzas, 2005, p. 156.

manera constante, del presente con los retornos históricos realizados por la memoria o la melancolía. Algunos desplazamientos hacia el pasado que, al menos momentáneamente le devuelven al protagonista de la saga una cierta serenidad perdida, como cuando se sitúa imaginariamente en el momento en que, tanto él como sus compañeros del preuniversitario todavía tenían la ilusión de hacer algo más en la vida. Cada uno fue perdiendo lo que ilusoriamente los colocaba en la realización de su proyecto de futuro, a excepción de Andrés, un médico, casado y con hijos que a pesar de su supuesto éxito, reconoce la suya como una generación de mandados, que obedeció todo el tiempo, y es culpable de su ausencia de sueños. Hasta que decide romper con el pasado para rehacer su vida en el exterior:

La escasez de realidades entre las que escoger siempre nos acompañó y la imposibilidad de llegar a poseer muchas de las riquezas imaginadas terminaron por engendrarles un sentido frugal de sus necesidades y placeres, que algunos de ellos, pasado el tiempo, llegaron a convertir en una especie de ascetismo vital, mientras que otros trataron de remediar poniendo aguas por medio, en busca de las abundancias soñadas.<sup>5</sup>

Aquí el pasado, que no era perfecto, tiene la función de restituir el vacío que dejó la serie de fracasos impuestos por las circunstancias e incluso por los sujetos mismos. La re-negación del Conde por la situación de la isla en el presente, que de paso reivindica un pasaje de Virgilio Piñera destinado al olvido, expresa un desfase espacio-temporal por esa «maldita circunstancia del agua por todas partes»<sup>6</sup>. La huida de la realidad, el olvido, la esperanza, el miedo, la memoria, el perdón o el exilio son algunos signos de la Cuba post-revolucionaria. Pero para el Marqués ni el olvido ni el perdón son opciones ni mucho menos lo es la evasión de las circunstancias a través del exilio. Él opta por la memoria y el recuerdo para que, en una especie de redención, aquello que pudo haber sido retorne al lugar que la historia le negó:

La falta de memoria es una de las cualidades psicológicas de este país. Es su autodefensa y la defensa de mucha gente... Todo el mundo se olvida de todo y siempre se dice que se puede empezar de nuevo, y ya: está hecho el exorcismo. Si no hay memoria, no hay culpa, y si no hay culpa no hace falta siquiera el perdón.<sup>7</sup>

El principio de realidad es transfigurado por aquello que Freud anticipaba en *Más allá del principio de placer*, la pulsión de muerte y el retorno de lo reprimido. En este caso, el Marqués le daría la razón a Žižek, para quien «La verdadera opción respecto de los traumas históricos no es la que se da entre recordarlos y olvidarlos: [porque] los traumas que no estamos preparados para recordar nos hechizan de un modo más poderoso», y «para olvidar de verdad un acontecimiento, debemos primero hacer acopio de fuerzas para recordarlo de forma adecuada»<sup>8</sup>. Y nadie escapa al embrujo de las coordenadas que significan la realidad insular. Porque de acuerdo con el filósofo esloveno, lo que no existe tiende a la existencia mediante la insistencia.

Este razonamiento se fundamenta en que «cuando perdemos una oportunidad ética crucial, y no logramos hacer ese gesto que ‘lo cambiaría todo’, la propia no existencia de *lo que debería haber hecho* me atrapa para siempre: aunque lo que no he hecho no existe, su espectro sigue insistiendo»<sup>9</sup>. En este sentido, las huellas del pasado se redimen retroactivamente, lo que en la política revolucionaría se traduciría en los fracasos olvidados en el

---

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 343.

<sup>6</sup>Frase citada en *Máscaras*, (1997), 1ª ed., México: Maxi, Tusquets Editores, 2013c, p. 113, (y en otros lugares) sin referencia directa al autor y dramaturgo, como reza la nota del autor: «Acogiéndome a ciertas libertades poéticas, en esta novela he citado, con mayor o menor extensión, textos de Virgilio Piñera...». *Ibid.*, p. 9.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 111.

<sup>8</sup>Slavoj Žižek, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid: Akal, 2005, p. 22.

<sup>9</sup>*Ibid.*

momento de actuar y solidarizarse con los «otros» a través de la suspensión política de la ética en turno o, en otras palabras, de las coordenadas significantes de los signos en curso. No sin razón, el flaco Carlos dice todo el tiempo que el Conde es «un cabrón recordador». Y es por ese rasgo específico del personaje del teniente, que su creador adoptaría de algún modo la perspectiva de la ideología dominante<sup>10</sup>.

José Quiroga plantea que el derrumbe del bloque soviético implicó un pliegue del presente sobre sí mismo, en el que la memoria de la década de 1960 que sí tuvo un despliegue narrativo y conducía hacia el futuro, entreteje temporalidades yuxtapuestas ocupadas por fantasmas. Mientras que la percepción de que, gracias al proceso de crítica abierto desde la Rectificación y el Periodo Especial, al fin era permitido decir lo que no se había dicho adquiriría validez, para él, precisamente, no la memoria, sino la «memorialización», entendida como una forma introducida por el régimen político para manipular el pasado, se realiza con la finalidad de perpetuarse en el poder y de ganar algún tiempo en el presente. Escribe: «Si los debates sobre el pasado iluminaron los errores, lo hicieron postulando implícitamente el pasado como antediluviano, un pasado para el que ninguna de las personas a cargo de las políticas de hoy en día lleva la responsabilidad»<sup>11</sup>.

El Estado se convirtió así en el gestor del universo simbólico del pasado, de sus ficciones y sus mitos, en tanto que la crítica de éste se ha autorizado, pero no así la de las políticas actuales. Por encima de otras obras, *Máscaras efectúa*, precisamente, una revisión de la política cultural del «quinquenio gris» o si se quiere de la «década negra». La década de los setenta del siglo pasado se representa como un momento álgido para la cultura cubana, sin una revisión de la censura padecida por los escritores y artistas más allá de aquellos límites temporales. Otra vez, el Marqués, personaje homosexual, por la misma causa se vio sometido al proceso de parametración, y fue separado de su labor como director de teatro para evitar así que las generaciones jóvenes se contagiaran de ese virus conocido como una enfermedad, motivo aparente de «desviación ideológica». Mediado por la distancia del pasado, Padura se atreve a hacer una crítica de la política cultural de aquellos años pues el tiempo y los sucesos han invalidado su operabilidad.

De este modo se entiende que las ficciones simbólicas son falsas, pero lo son en el sentido establecido por Lacan en los tres registros del sujeto: lo real, lo simbólico y lo imaginario –R.S.I.–. Para decirlo brevemente, las ficciones tienen un efecto de realidad porque se apoyan en la narración verosímil que ofrece una ruta hacia/desde el inconsciente, por su limitación/prohibición inherente. La realidad, es decir, las construcciones simbólicas de nuestras representaciones mentales, se nos presentan bajo la forma de apariencias, y su estatuto difiere de lo real que es un núcleo vacío e imposible, insimbolizable. Lo imaginario, por su parte, es alienante en las formaciones de

---

10Slavoj Žižek se refiere de la siguiente manera a la obra de Padura: «¿Nos debemos sorprender por encontrar los mismos mecanismos ideológicos en las novelas policíacas de Leonardo Padura y su detective Mario Conde, ambientadas en La Habana actual? En una primera aproximación, estas novelas proporcionan una visión tan crítica de la situación cubana (pobreza, corrupción, cínica incredulidad) que uno no puede menos que sorprenderse no solo de que Padura viva en La Habana, sino de que sea un personaje del *establishment* que ha recibido importantes premios del Estado. Sus héroes –aunque decepcionados, deprimidos, buscando refugio en el alcohol y en sueños de una realidad histórica alternativa, lamentando sus oportunidades perdidas y por supuesto despolitizados, completamente ignorantes de la ideología socialista oficial– no obstante aceptan fundamentalmente su situación. El mensaje que subyace en las novelas es que uno debe aceptar heroicamente la situación tal como es, en vez de intentar escapar al falso paraíso de Miami. Esta aceptación forma el telón de fondo de todas las observaciones críticas y de las oscuras descripciones: aunque totalmente desilusionados, los personajes son de *aquí* y están *aquí para quedarse*, esta miseria es su mundo y luchan por encontrar una vida con sentido dentro de este marco, en vez de resistirse a él de alguna manera radical [...]. El mismo hecho de que sea capaz de escribir como lo hace desde dentro de la sociedad cubana solamente contribuye a la legitimación de esa sociedad». *Viviendo el final de los tiempos*, Madrid: Akal, 2012, p. 71-72.

11José Quiroga, *Cuban Palimpsests*, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2005, p. 5.

la imagen especular que introducen al yo dentro del orden simbólico de manera precipitada antes de «objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto»<sup>12</sup>. Lo fundamental de esta concepción es la forma en que se anudan y relacionan entre sí los tres registros en el nudo borromeo, que para Lacan constituye la experiencia de la estructura misma.

### Procesos de des-identificación

Así entendida la noción de estructura y de su cierre imposible, se entrevé que sus funciones son contravenidas por el juego de la libertad estética, los desplazamientos de los sujetos y los procesos de des-identificación a nivel simbólico e imaginario. Para Lacan, la identificación ocurre cuando el sujeto asume la imagen del ideal del yo que lo sitúa, antes de su determinación social en una línea de ficción (de ahí que la verdad tenga el estatuto de una ficción). La identificación primaria con una imagen determinada marca el origen de las identificaciones secundarias del sujeto, e implica que las demás identificaciones, éstas parciales, no alcanzarán el mismo *status* simbólico<sup>13</sup>.

La identificación del policía investigador con el dramaturgo en la tercera novela de la tetralogía, se da por la vía de la censura del primer ejemplar de *La Vivoreña*, revista literaria creada por la maestra de literatura y formada por los escritos de los jóvenes del Preuniversitario, el mismo año de la parametración de aquél (1971). Este proceso hace que el protagonista se mueva del lugar social que le había sido asignado, y la des-ocupación de este lugar, propulsada por las condiciones sociales que ahora ya eran propicias para hacer ese desplazamiento, restituye en su postergación, los escritos no publicados por el Marqués a modo de una reparación del daño dentro del marco simbólico habilitado por el Periodo de Rectificación.

En relación con el narrador de la obra, éste se presenta a sí mismo transitando por las mismas travesías de los procesos de des-identificación. Como habitante de la capital cubana, Leonardo Padura no desconoce la realidad post-comunista del Periodo Especial. Y hay al menos tres constantes por las cuales logra mantener cierta distancia crítica en sus novelas. Por un lado, su incursión al género policial renueva la tradición de la «novela policiaca revolucionaria» promovida por el Ministerio del Interior durante los años 70 y 80. Dicho género se caracterizó por la repetición de consignas socialistas, la bifurcación del espacio social en dos bandos (uno representado por los agentes del cambio social y otro por la contrarrevolución). También, como él mismo ha afirmado, no se considera un disidente sino un heterodoxo<sup>14</sup>. Y es que, para disentir, habría tenido primero que pertenecer a la ideología de Estado, como también ha dicho. La otra razón es que defiende su posición como escritor y como artista dentro de la estructura social, en lo que entra en juego la sobredeterminación de esta identidad por sobre otras (como la revolucionaria), lo que lo hace discurrir y andar entre/sobre los intersticios del sistema o los vacíos de la Ley.

Conviene entrelazar algunas ideas de J. Rancière para aclarar lo relativo al papel de la estética en todo este entramado. Para él, la estética es la liberación de las normas de la representación, pero también, en un segundo orden de ideas interrelacionadas entre sí, la constitución una comunidad de lo sensible que funciona por medio de

---

12Jacques Lacan, *Escritos 1*, 1ª reimpresión, México: Siglo XXI Editores, 2013, p. 100. En coincidencia con Lacan, Žižek dice en *Visión de paralaje*, y otros textos, que lo real de la experiencia subjetiva sólo puede representarse a través del disfraz de la ficción.

13*El estadio del espejo* esboza que de los seis hasta los dieciocho meses el infante, en un estado de dependencia e impotencia reconoce su imagen especular. Pero esta imagen no es la suya sino la de otro, una profundamente alienante que constituye desde entonces el lugar de su imagen y su alienación. Lacan, *op. cit.*

14Leonardo Padura, «Heterodoxo, no disidente», entrevista a Leonardo Padura realizada por Pablo Batalla Cueto, en *Atlántica XXII: revista asturiana de información y pensamiento*, 2013, Número 28, p. 70-72.

la inclusión de quienes no están incluidos en el modo de existencia que sustrae a algunos de la repartición de sus partes. La autonomización de la estética y la partición de lo sensible de la configuración de la política moderna supone la:

multiplicación de las operaciones de subjetivación que inventan mundos de comunidad que son mundos de disentimiento, a los dispositivos de demostración que son, en cada momento, al mismo tiempo argumentaciones y aperturas de mundo, la apertura de mundos comunes –lo que no quiere decir consensuales–, de mundos donde el sujeto que argumenta se cuenta como argumentador.<sup>15</sup>

Porque no se trata de un cuerpo colectivo, sino de un sujeto excedente definido por el conjunto de las operaciones de su estructura de diferencia, los dispositivos de subjetivación de los que nos habla Rancière figuran en la obra de Padura bajo la forma de «la heterología literaria, de sus enunciados sustraídos y devueltos a sus autores, de sus juegos de la primera y la tercera personas, mucho más que de la situación supuestamente ideal del diálogo entre una primera y una segunda personas»<sup>16</sup>. La alusión habermasiana en la última parte del enunciado, entrevé un escenario democrático logrado desde el disenso y no a partir del consenso como correspondería a este tipo de argumentación o forma discursiva que también sustrae una parte de la cuenta de las partes. La inclusión de ciertas voces discordantes o de personajes marginados, como Candito el Rojo cuyo «destino inapelable era morir en el mismo solar donde había nacido: una cuartería promiscua de Santos Suárez, con las paredes desconchadas y las tendederas de la electricidad prendidas a los aleros como tentáculos venenosos»<sup>17</sup>, quien es excluido de la partición de lo sensible, ni está en condiciones de apelar para modificar su destino, introducen una identificación o forma de solidaridad con el «otro».

En ello vemos aparecer la dimensión estética de la política, si se quiere, tangencialmente, puesto que como ha revelado el autor de la serie, a él no le interesa hablar de política. Más allá de su aparente distanciamiento de la cuestión político-ideológica de la etapa que atraviesa la isla, es posible leer entre-líneas el modo en que se perfila su postura ideoestética, en las estrategias narrativas de *Las cuatro estaciones*. No está de más decir que para Rancière, «la creación de los mundos estéticos litigiosos no es la simple invención de lenguajes aptos para reformular problemas intratables en los lenguajes existentes» sino que éstos «definirían momentos poéticos en los que los creadores forman nuevos lenguajes que permiten la re-descripción de la experiencia común, inventan nuevas metáforas, llamadas más tarde a entrar en el dominio de las herramientas lingüísticas comunes»<sup>18</sup>.

Padura o Mario Conde, tan iguales y tan diferentes, unas veces camuflados en el argumento del uno puesto sobre la imagen del otro, unas más, asumiendo de manera responsable la crítica que conlleva su voz, se hacen escuchar a través de su «otro» intermediario. Nacidos el mismo día (aunque no el mismo año), con un gusto especial por la literatura y con el mismo deseo de escribir historias conmovedoras y tal vez escuálidas, denuncian el lado oscuro de su sociedad. Esto los hace a ambos portadores de una verdad, que quizá sólo conozcan de manera inconsciente pero que sin duda persiguen como destino final de la mentira. Cuando el mayor Rangel, con cierta recurrencia, le pregunta al teniente Mario Conde por qué se metió a policía, él, con un halo de desconcierto que desconcierta aún más al otro, pues «le gustaba disfrutar aquella mínima superioridad»<sup>19</sup>; o evadía la interrogante o solía responder

---

15Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: ed. Nueva Visión, 1996, p. 79.

16Ibid.

17Leonardo Padura, *Paisaje de otoño*, 1ª ed., Tusquets Editores, Colección Andanzas, 1998, p. 82.

18Rancière, *op. cit.*, p. 81.

19*Pasado perfecto*, p. 25. En las otras obras de la tetralogía la misma pregunta de Rangel aparece en: *Vientos de cuaresma*, p. 105;



que no sabía. Lo que se le escapa al personaje no es la verdad acerca del motivo que lo impulsa a ejercer su labor policiaca, sino precisamente aquello que lo puso en ese lugar, además de la necesidad de abandonar los estudios y el azar de cuando le ofrecieron ser policía, y que movido por las circunstancias, dijo sí. La verdad acerca de por qué es policía o lo más cercano a ella se la confiesa a Tamara:

–Es muy fácil. Soy policía por dos razones: una que desconozco y que tiene que ver con el destino que me llevó a esto.

–¿Y la que conoces? –insiste ella, y él siente la expectación de la mujer y lamenta tener que defraudarla.

–La otra es muy simple, Tamara, y a lo mejor hasta te da risa, pero es la verdad: porque no me gusta que los hijos de puta hagan cosas impunemente.<sup>20</sup>

Sin embargo, el protagonista era consciente de que una brecha lo separaba de la identidad policial, sin saber, primero, por qué llegó a ser investigador del departamento de homicidios de la Central de Investigaciones de La Habana, y después, por qué postergaba su salida de ese lugar al que no sentía pertenecer. Hecho que refuerza el Marqués en *Máscaras*, en la escena seguida a su lectura del cuento escrito por el primero. Aquí el cuento entra en el juego de máscaras como objeto y sujeto que desata de su lugar estructural a los ocupantes de las distintas posiciones. El Conde, en palabras del Marqués, ahora es un «falso policía», cuyo travestimiento, a diferencia del de quienes saben que su transformismo es una pura apariencia, producto de la fuerza del fetiche, consiste en la desnudez expuesta en el texto literario, que por esa misma condición tiene el poder de desmoronar su identidad policial<sup>21</sup>.

Los desplazamientos metonímicos ubicarían al Conde en otro lugar estructural por la lógica de la identidad-diferencia, pero las metáforas emanadas del texto cumplen la función de la significación, a saber de la creación de nuevos significados. Incluso en dos novelas posteriores, que no forman parte de la tetralogía, *Adiós Hemingway* y *La neblina del ayer*, se muestra un proceso de identificación, así como cierta simpatía por los criminales. En estos casos, el interés de descubrir las verdades más puras y de restablecer el orden perdido, queda supeditado al descubrimiento de una estructura criminal, en la que los ejecutores o sujetos de la acción son sólo funciones accidentales de esa lógica.

El trabajo literario de Padura introduce una distancia reflexiva en la relación que coloca como equivalentes a las posiciones antagónicas, en este caso, la acción criminal y la estructura que opera como su condición de posibilidad. De esta manera el autor rompe con el ciclo de reproducción ideológica al comprender que la diferencia entre el punto de vista del sujeto de la acción y el campo de visión de cada uno, depende de la posición que se ocupa en la estructura social. El modelo de retroacción plantea, precisamente, que nuestra conciencia es prematura o posterior al hecho, por lo que los acontecimientos deben verse a través del ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador, desde la posición que tenemos en nuestro presente, el *parallax*.

### Paralaje

La adopción de la perspectiva de paralaje se hace cada vez más necesaria para el tratamiento de una obra como la de Padura, la cual desdobra algunas paradojas del paradigma teleológico del comunismo, la idea de progreso y el perspectivismo posmoderno, cuyas repercusiones pueden hacerse extensivas a la subjetividad de nuestra época. Un número significativo de obras (más académicas que literarias) la postulan como una forma renovada para entender

---

*Máscaras*, p. 231; *Paisaje de otoño*, p. 41; hecha por Tamara en *Pasado perfecto*, p. 90, y por Karina en *Vientos de cuaresma*, p. 93.

<sup>20</sup>*Pasado perfecto*, p. 90.

<sup>21</sup>*Máscaras*, p. 217.

el materialismo dialéctico, ya no como a la vieja usanza en la que éste consistía en la superación de las oposiciones de polos opuestos a través de una síntesis. El paralaje concibe las dos caras de un mismo fenómeno, así como otra manera de abordar la correspondencia antagónica entre tesis y antítesis. La negación antitética de la tesis está condenada a reproducir las coordenadas simbólicas que determinan ambas posiciones, y en ese sentido, también las relaciones de dominación en el campo social<sup>22</sup>.

La estrategia discursiva por la cual el autor hace una re-lectura del materialismo dialéctico se esboza en el pasaje en que el Conde lee el libro *El rostro y la máscara* escrito por el Recio, donde se desentraña la cuestión de la apariencia y la verdad sobre el travestismo. Aquí la «negación de la negación», trasciende las determinantes del campo sociosimbólico, y da cabida a la creación de formas diferentes de comprender la realidad, no sujetas a la correspondencia entre categorías antitéticas. En términos literales la idea se localiza en el pasaje siguiente: «Era, por el contrario, aquella voluntad de enmascararse y confundirse, la de negar la negación y sumarse a la tribu común de las mujeres, la que tal vez guiara un transformismo»<sup>23</sup>. La «negación de la negación» es la estrategia empleada para superar el dualismo verdad-apariencia, y postular una verdad con carácter más real.

El mundo de las apariencias, tal como se presenta en *Máscaras*, es cuestionado desde la distancia entre verdad y falsedad. Lo que surge de esta dialéctica no será la verdad detrás de la máscara, sino algo más parecido a lo real. La verdad como sustancia, concebida como algo inmutable, se desvanece y a cambio tenemos que en las apariencias nos acercamos a la verdad misma: «el problema, creía entender el Conde, no era ser, sino parecer; no era el acto, sino la representación; ni siquiera era el fin, sino el medio como su propio fin: la máscara por el placer de la máscara, el ocultamiento como verdad suprema»<sup>24</sup>.

La serie *Las cuatro estaciones* introduce esa distancia reflexiva, tan necesaria para el contexto cubano, al no optar por la herencia oficialista de la «novela policiaca revolucionaria», vuelta propaganda política durante las décadas de 1970 y 1980. Padura realiza un giro, un movimiento a través del cual su obra, al no contener elementos extremadamente críticos ni sobre la revolución o su contraparte revolucionaria, pasa, no sin señalamientos, como estando «dentro» de la perspectiva revolucionaria o como estando «fuera» del discurso oficial sin establecerse definitivamente en alguno de los polos. La denuncia del lado más oscuro de la sociedad cubana se ha vuelto imprescindible tanto para aquellos que tienen la finalidad del progreso social como para quienes tienen la meta de la destrucción de ese sistema de vida. La crítica, en ambos casos, constituye gran parte de los motivos que se repiten en esta suerte de novela negra.

La corrupción, el tráfico de influencias, el oportunismo, etc., son cuestiones políticamente incorrectas que ningún discurso con pretensiones hegemónicas podría asumir como doctrina propia. Su denuncia, en cambio, suma un gran número de simpatizantes. En cuanto a ello, el potencial de las novelas para que los lectores logren identificarse con los personajes o las situaciones, indistintamente de si se trata de simpatizantes u opositores al sistema, se eleva en la medida en que la crítica se presenta como una defensa de los motivos democráticos. La escritura de Padura tiene como efecto el deslinde del propio lugar y el de los personajes (reales o ficticios) de las posiciones asignadas por la historia y el discurso oficial, por lo que otra característica del paralaje expuesto en la serie es la imposibilidad de

---

<sup>22</sup>El paralaje concibe una tensión inherente, brecha o no coincidencia del Uno consigo mismo, y que el movimiento o cambio de una posición a otra en la estructura social modifica tanto al punto de vista del sujeto como al objeto mismo. Para ampliar, ver: Foster, 2001, Karatani, 2003 y Žižek, 2011.

<sup>23</sup>*Máscaras*, p. 74.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 73.

diferenciar la postura ideológica del autor en términos de la adopción de una u otra versión sobre el socialismo, desde donde el narrador y el protagonista describen el mundo que les rodea.

La dimensión espacio-temporal de la obra frena el ciclo de reproducción ideológica e instala un no-acto con la suspensión del tiempo presente, como una forma de ruptura con el historicismo. El aspecto «práctico» de la pasividad del Conde rememora reflexivamente los aspectos positivos del pasado socialista, por lo que los cortes temporales no son demasiado evidentes. Más bien nos encontramos frente a una temporalidad entremezclada en la que los acontecimientos no siguen una secuencia lineal. Así se posibilita una re-lectura constante del pasado, a veces vuelto a construir desde otro punto de vista por un mismo sujeto, y en ocasiones es el mismo objeto el que adquiere otras características. En ello está presente una articulación paraláctica de la visión que presenta los objetos modificados por la mirada del narrador, el protagonista u otras voces narrativas así como desde el espacio extradiegético o la metaficción. De modo que, siempre que el lector se introduce en las novelas, es factible reconocer la brecha que modifica la relación entre los objetos y las perspectivas, además de adoptar una visión de paralaje.

Padura recorre los intersticios discursivos y los rodea repetitivamente, señalando la dislocación interna sobre la que se fundan las objetivaciones. Desplaza la racionalidad de los métodos de investigación acordes con la ciencia, aunque irrisoriamente, por las premoniciones y presentimientos del Conde. De este modo esboza un modo diferente de saber más intuitivo, una forma suprema por la que su personaje principal suele llegar a la verdad de los asesinatos que investiga, y que muchas veces se le escapa. El móvil de sus investigaciones y la búsqueda de la verdad, tienen lugar fuera de la lógica policial que originalmente fue propuesta como género por el oficialismo en la Isla. Lo cual también sirve para desmentir la transición temporal entre lo moderno y lo posmoderno. Nuestra conciencia es, en este sentido, ya sea prematura o posterior al hecho, con lo que se justifica que los acontecimientos deban verse en *parallax* (a través del ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador), desde la posición que ocupamos en el presente.

A modo de conclusión. Recepción de la obra de Padura

La serie de Mario Conde (y en general la obra de Leonardo Padura) goza de muy buena recepción, dentro y fuera de Cuba. Los seguidores de este prolífico escritor en la isla, no obstante tienen que lidiar con los embates de una mala difusión. La última es mucho mayor en países como España, México o Argentina. «En España, por ejemplo, se hace toda una campaña de prensa cada vez que sale una novela»<sup>25</sup>. La falta de promoción y de ediciones más numerosas (así como de mayor alcance) en la Isla, obstaculizan la cercanía del autor con su público, que muchas veces se limita a los lectores de profesión, críticos literarios, escritores y estudiosos de la narrativa cubana. Podría decirse que el ciudadano de a pie tiene poca relación con la totalidad de una obra surgida de los procesos de cambio en Cuba, a pesar de esta coincidencia con sus motivos. Parafraseando a Yoyi el Palomo: «el tiempo es dinero», e invertir tiempo en la lectura de novelas (u otros géneros literarios) desvía a los cubanos del imperativo de «resolver» la vida cotidiana.

El asunto de la alimentación, uno de los más apremiantes en el país, ocupa gran parte del tiempo de los ciudadanos, y el consumo cultural varía en función de que estén o no satisfechas las necesidades básicas (las personas comunes tienen un acceso limitado a los productos que utiliza Josefina para las comidas que prepara). Sin embargo, Padura ve como algo positivo que sus personajes hayan dejado de ser estrictamente literarios y se convirtieran en personas

---

<sup>25</sup>Leonardo Padura, «Vivir y escribir en Cuba. Desencanto y literatura. Entrevista a Leonardo Padura, Mantilla, 2007», realizada por Magdalena López, *Iberoamericana*, VII, 28, 2007, p. 167.

más reales. Los lectores se identifican con los rasgos de los personajes y se preguntan por el futuro que les depara el acto de escritura, como un signo de que se visualizan en situaciones semejantes a las de éstos en su condición de cubanos: «La gente los asume como seres con vida propia y me preguntan constantemente si Mario Conde se va a casar, dónde se va a casar, si se va a morir el Flaco Carlos, de dónde saca la comida Josefina, como si fueran personas de la realidad»<sup>26</sup>.

Por otro lado, las nulas o escasas apariciones en la prensa nacional se deben, piensa Padura, a que sus novelas son *non gratas* para el discurso oficial. En tanto éstas desarrollan una visión crítica de diversos aspectos de la realidad cubana, muchos críticos se han decidido por el silencio para no comprometer su profesión. En el exterior, paradójicamente su trabajo tiende a encasillarse ya sea como parte del *establishment* o dentro de una disidencia tolerada. Pero la obra literaria de este autor se propone ir más allá de esta especie de dualismo. Su defensa de los valores modernos aunados a otros principios ideoestéticos, esclarece que no se trata de una postura neutral y desideologizada, sino de una moral que se despliega, no sin contradicciones, a través de la problematización de distintos aspectos de la realidad post-socialista. Su trabajo se ha ganado el reconocimiento de la crítica y marca la pauta para lo que se puede decir y lo que no, dentro de ese país. En *Letter from Habana* de *The New Yorker*, se dice que:

Padura es una persona inteligente que entiende los límites. Abrir la disidencia en Cuba es un acto importante, y no ha hecho eso. Él va tan lejos como él cree que puede. En cierto sentido, hay una especie de pacto implícito entre él y el régimen. El simple hecho de que él se defina a sí mismo como un patriota –un escritor cubano que vive en Cuba, con todo lo que ello significa– es un claro mensaje al régimen de que él no es una amenaza.<sup>27</sup>

La obra de este autor se ha hecho merecedora de varios premios por parte las instituciones culturales. Destacan el Premio de Novela Cirilo Villaverde de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba –UNEAC– en 1993 por *Vientos de curesma*; el Premio Café Girón de 1995 por *Máscaras*; el Premio Nacional de la Crítica 2003 por *La novela de mi vida*, y en 2012 el Premio Nacional de Literatura en Cuba por el conjunto de su obra. En el exterior se ha hecho acreedor al Premio Hammett, auspiciado por la Asociación Internacional de Escritores Policiacos que distingue a las mejores novelas policiacas en idioma español, en dos ocasiones; por *Paisaje de otoño* en 1998 y en 2006 por *La neblina del ayer*. También están el Premio de las Islas, en Francia, por *Paisaje de otoño* en el 2000; por la edición francesa de *Pasado perfecto*, la obtención del Premio de la América Insular y la Guyana; el Premio «Raymond Chandler» del Fest Noir de Croumajeur, el más importante de Italia para un autor de novela negra por el conjunto de su obra; y también por el conjunto de su obra en 2010, el Premio Roger Caillois, de la Maison de América Latina de París, y el Premio Carbet del Caribe, en Francia, entre otros.

La recepción de esta literatura en los Estados Unidos, por el exilio y la diáspora cubana (al igual que ocurre en Cuba), se da en función de la distancia o proximidad de los lectores con los objetos (ideológicos) ahí presentados. Los puntos de vista indispuestos al desplazamiento de paralaje, fijos en un polo de crítica o panfleto extremo del socialismo cubano, no son capaces de percibir la transmutación de los objetos, ni de modificar su perspectiva respecto a ellos. En cambio aquellos lectores dispuestos a compenetrarse con los motivos del otro y a validar otros puntos de vista, pueden desplazarse y modificar su comprensión ideológica del mundo. Padura sienta las bases para poder trasladarnos a través de diferentes perspectivas a través de la perspectiva de paralaje, no como un acto de reivindicación del perspectivismo posmoderno, ni como un panfleto que hace alarde de la versión oficial, sino

---

<sup>26</sup>*Ibid.*

<sup>27</sup>Jon Lee Anderson, «Private Eyes. A crime novelist navigates Cuba's shifting reality», *The New Yorker*, 21 de octubre de 2013.

como un móvil para la búsqueda de la verdad, la cual se halla en la distancia entre ambos polos. Así los procesos de des-identificación con el socialismo plasmados en *Las cuatro estaciones* no significan la renuncia al ideal moderno de progreso, sino quizás únicamente una ruta más reflexiva para alcanzarlo.

DERRIDA, Jacques, «La estructura el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas: Conferencia pronunciada en el Colloque international de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», el 21 de octubre de 1966», in: *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 383-401. ISBN: 84-7658-126-2.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Ediciones Akal, 2001, 235 p. ISBN: 84-460-1329-0

KARATANI, Kojin, *Transcritique on Kant and Marx*, Massachusetts: The MIT Press, 2003, 366 p. ISBN: 0-262-11274-4.

LACAN, Jacques, *Escritos 1*, 1ª reimpresión, México: Siglo XXI Editores, 2013, 495 p. ISBN: 978-607-03-0058-8.

\_\_\_\_\_, *Escritos 2*, 1ª reimpresión, México: Siglo XXI Editores, 2011, 888 p. ISBN: 978-607-03-0058-8.

\_\_\_\_\_, «Lo simbólico, lo imaginario y lo real», in: *De los nombres del padre*, Barcelona: Paidós, 2005, 104 p. ISBN: 9789501236514.

LEE ANDERSON, Jon, «Private Eyes. A crime novelist navigates Cuba's shifting reality», *The New Yorker*, 21 de octubre de 2013.

MIRAUX, Jean-Philippe, *El personaje en la novela. Génesis, continuidad, ruptura* (E. Bernini, Trans.), Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, 141 p. ISBN: 9506024995.

PADURA, Leonardo, «Los herejes poseen toda mi simpatía», Entrevista realizada en el marco de la participación de CLACSO en el IX Congreso Internacional de Educación Superior Universidad 2014, celebrado en La Habana entre el 10 y el 14 de febrero de 2014, CLACSO TV.

\_\_\_\_\_, «Padura se apunta a la teoría del 'efecto beneficioso' del período especial», *Diario de Cuba*, La Habana, 31 Mayo 2013, Disponible en: [http://www.diariodecuba.com/-cultura/1370025017\\_3526.html](http://www.diariodecuba.com/-cultura/1370025017_3526.html) (Fecha de consulta: 17 de marzo de 2015).

\_\_\_\_\_, *Vientos de cuaresma* (1994), 1ª ed., México: Maxi, Tusquets Editores, 2013, 225 p. ISBN: 978-607-421-424-6.

\_\_\_\_\_, *Máscaras* (1997), 1ª ed., México: Maxi, Tusquets Editores, 2013, 233 p. ISBN: 978-607-421-467-3.

\_\_\_\_\_, «Heterodoxo, no disidente», entrevista a Leonardo Padura realizada por Pablo Batalla Cueto, *Atlántica XXII: revista asturiana de información y pensamiento*, 2013, Número 28, p. 70-72.

\_\_\_\_\_, «Leonardo Padura: 'Todavía hoy existen prejuicios con respecto a la novela policial'», entrevista realizada por José María Brindisi para el Diario *La Nación*, Buenos Aires, 26 abril 2013, disponible en: <http://servicios.lanacion.com.ar/archivo/-2013/04/26/008/DQ> (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2015).

\_\_\_\_\_, *Pasado perfecto* (1991), 1ª ed., México: Maxi, Tusquets Editores, 2012, 232 p. ISBN: 978-607-421-364-5.

\_\_\_\_\_, «Vivir y escribir en Cuba. Desencanto y literatura. Entrevista a Leonardo Padura, Mantilla, 2007», realizada por Magdalena López, *Iberoamericana*, VII, 28, 2007, p. 163-167.

\_\_\_\_\_, «Entrevista con Leonardo Padura (Noviembre 2005)», in: Carlos Uxó (ed.), *The detective*

*fiction of Leonardo Padura Fuentes*, Manchester Crime Fiction Research Series, Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 27-37, ISBN 1-870355-11-3.

\_\_\_\_\_, *La neblina del ayer*, 1ª ed., México: Tusquets Editores, Colección Andanzas, 2005, 358 p. ISBN: 970-699-114-X.

\_\_\_\_\_, *Paisaje de otoño*, 1ª ed., Tusquets Editores, Colección Andanzas, 1998, 260 p. ISBN: 968-7723-58-0.

QUIROGA, José, *Cuban Palimpsests*, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2005, 269 p. ISBN: 0-8166-4213-3.

RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996, 175 p. ISBN: 950-602-347-6.

ŽIŽEK, Slavoj, *Viviendo el final de los tiempos*, Madrid: Akal, 2012, 492 p. ISBN: 978-84-460-3652-4.

\_\_\_\_\_, *Visión de paralaje*, 1ª reimpresión, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, 475 p. ISBN: 978-950-557-674-6.

\_\_\_\_\_, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid: Akal, 2005, 125 p. ISBN: 978-84-460-2038-7.