

---

## Introduction

Renée Clémentine LUCIEN

CRIMIC (EA 2561) – Université Paris-Sorbonne

---

Mots clés : Leonardo Padura Fuentes, vérités

Domaine : xx<sup>e</sup> siècle, Cuba

*Palabras claves : Leonardo Padura Fuentes, verdades*



En juin 2015, lors de la remise du *Premio Princesa de Asturias de Letras*, l'un des innombrables prix décerné à l'écrivain cubain Leonardo Padura (1955), un commentaire du porte-parole du jury, le directeur de la *Real Academia Española*, Dario Villanueva, est venu apporter une nouvelle pierre à l'édifice d'un appareil critique déjà très dense reposant essentiellement sur la thèse que l'exigence de vérité constituerait le noyau dur de l'œuvre padurienne: « *Desde la ficción Padura muestra los desafíos y los límites en la búsqueda de la verdad, una impecable exploración de la historia y sus modos de contarla* ». Si la vérité n'est jamais, comme le dit Michel Foucault, qu'une production de réalité et que loin de toute transcendance, son existence se subordonne à certains cadres normatifs et à certains lieux, qu'elle induit inmanquablement un processus d'acceptation de ce qui passe pour vrai, porté par un discours de véridiction, l'on peut légitimement se demander à quels formatages et leurres est soumis le lecteur, à son corps défendant, par des productions discursives de vérités paduriennes ou données pour telles. Et comme chacun sait par ailleurs que le discours littéraire ne se superpose pas au discours historique et que la littérature ne peut prétendre qu'à sa propre vérité où le poids du mensonge indispensable à la fiction, donné pour vrai, n'est plus à démontrer – mensonge de la vérité ou vérité du mensonge –, dans quelle immanence donnée comme vérités s'enracinent les récits de Padura, par quelles stratégies, et dans ce rapport de l'auteur d'une œuvre multigénérique, romanesque, journalistique, d'essayiste, de scénarii à ses récepteurs, quelles vérités se sont constituées ? Alors même qu'il s'est défini comme un tenant du réalisme social et que son regard pénétrant d'observateur de la société révolutionnaire, prétendument libre de toute compromission, n'épargne pas les détenteurs du pouvoir, plus précisément les transgresseurs de certaines valeurs révolutionnaires – en souscrivant somme toute à la ligne de la critique constructive adoptée par nombre d'intellectuels cubains à l'endroit de la Révolution – que sa génération a mérité, pour avoir fait les frais des failles d'un système loin d'être épanouissant, d'être au cœur de la fiction déployée autour du lieutenant de police Mario Conde, personnage advenu en 1989, dans cette année politiquement charnière pour le monde socialiste, que nous disent les vérités paduriennes sur les tourments d'une société fermée, ou tendue vers des horizons moins contrôlés ? Les contributions s'articulent moins autour de l'idée d'une immobilité que d'un changement de perspective introduit par l'auteur Leonardo Padura par le truchement de son personnage emblématique Mario Conde, abordée depuis des angles d'attaque divers qu'il est loisible de mettre en relation avec la question du faire et du défaire des vérités.

Caroline Lepage, armée d'un regard tout aussi aiguisé que Mario Conde dans ses phases les plus toniques, se plaît à débusquer dans le paratexte de la tétralogie *Las cuatro estaciones* et dans ses *incipit*, les subtilités d'un jeu de « fausses discontinuités et de vraies continuités » dans lequel Padura installe son lieutenant de police, dans des ouragans, métaphores de crises individuelles et collectives et de leur résolution annoncée, mais pas toujours avérée. Tout d'abord, l'examen conjoint des *incipit* et du paratexte tire au clair les contre-vérités du discours de vérités édifiées à propos de l'ensemble de la tétralogie, non seulement dans la fiction narrative mais par l'auteur lui-même, au fil des interviews, des pages de quotidiens, et par les exégètes de toute sorte. L'idée de la rupture catégorique de l'univers dans lequel évolue Mario Conde avec un modèle romanesque jusque-là cultivé par la littérature officielle, vectrice de la doxa du régime castriste, très solidement ancrée et s'appuyant sur une réception internationale spectaculaire de l'œuvre padurienne, par son adhésion affirmée au canon du *hard boiled* américain hammelettien et chandlérien et l'influence de l'Espagnol Manuel Vázquez Montalbán, se trouve battue en brèche par Caroline Lepage. Au lieu de vérités, il est plutôt question de mettre en lumière un mensonge, une mise sous influence du narrataire et du lecteur, à scruter et à rectifier absolument moyennant une autre grille de lecture, celle de failles structurelles dans la tétralogie, d'un grand sommeil durable et palpable d'un protagoniste très conformiste, dans les deux premiers romans publiés,

jusqu'à ce que Mario Conde, à partir de l'*incipit* de *Máscaras*, ne se dresse sur son séant et ne se décide à se dégager de ses espaces clos, à s'émanciper de ses blocages et à affronter enfin la lumière crue, celle-ci vraie, d'une vérité sociale agressive dont font les frais tous ceux taxés d'hétérodoxie par les censeurs de la culture et des mœurs. Mais les pages de *Paisaje de otoño* auront tôt fait de mettre fin à ce sursaut, par le manque de constance de Conde dans la poursuite des exigences ébauchées dans *Máscaras*. La preuve en est flagrante dans le décalage entre la force du tourbillon métaphorique que supposait l'arrivée de l'ouragan Félix, dans l'*incipit*, et l'écroulement du panthéon constitué de policiers écornés par les scandales de 1989, trop attendu pour être un signe de la combativité du lieutenant. Absence de combativité réitérée dans *La neblina del ayer* d'un Mario Conde, ex policier converti en acheteur et vendeur de livres et retiré dans une bibliothèque, microcosme parlant sur « le destin du macrocosme-île », somme toute, bien en retrait de la crise où stagne encore son pays, réduit très artificiellement à la synecdoque d'une ville de cauchemar et d'apocalypse, une Havane très typique du roman noir.

Dans le cas étudié par Cécile Marchand, les fractures et failles permettant d'approcher la et les vérités sont d'un autre ordre et obéissent à d'autres cadres, pour nous en tenir à celui, théorique, de Foucault. Dans *La novela de mi vida*, roman ambitieux par sa complexité narrative, par les thèmes cruciaux qu'il aborde, aussi bien politiques qu'historiques, entre autres la naissance d'une littérature nationale et d'une patrie cubaines, et qui ne semble qu'en apparence marquer un point d'arrêt dans la construction d'une œuvre à caractère policier puisque la quête de la vérité par Fernando Terry, le double de José María Heredia, de retour à Cuba, sans pouvoir s'y fixer, s'organise comme dans une enquête, la vérité se trouve érigée en motif littéraire dans plusieurs récits en miroir et interconnectés autour de personnages malmenés par l'histoire, la trahison et l'exil. Comme Proust en quête du temps perdu, Padura recherche la vérité. Selon Cécile Marchand, dans « A la recherche de la vérité perdue dans *La novela de mi vida* », en même temps qu'à la construction du grand édifice du souvenir, par le truchement d'une autobiographie romancée de José María Heredia, de ses Mémoires dont le manuscrit est à retrouver, Padura s'emploie à mettre en résonance les vérités édifiées pendant deux siècles d'histoire cubaine et bâtit sa fiction en tenant compte des révisions qui s'imposent, en conduisant ses personnages au cœur d'un dispositif où, au nom d'une exigence personnelle, fondée sur des valeurs morales, le poète José María Heredia et Fernando Terry, sont bien décidés à placer sous les projecteurs, à presque deux siècles d'intervalle, les recoins les moins lumineux de vies personnelles et de l'histoire de l'île.

De quelle réalité est-il question dans « Le roman néo-policier de Leonardo Padura : un regard critique sur la réalité cubaine », de Paula García Talaván ? Le titre établit d'emblée une distance entre le discours littéraire padurien et un univers produit par le système révolutionnaire et pose que, en interprète de la réalité cubaine, le romancier Leonardo Padura opte pour une stratégie de défaiseur de vérités qui s'emploie à subvertir les schémas idéologiques, culturels et moraux en vigueur pendant toute la période placée au premier plan par l'œuvre romanesque de cet écrivain, dans *Las cuatro estaciones* et son dernier roman *Herejes* où l'ex lieutenant de police Mario Conde gagne sa vie comme acheteur et vendeur de livres. La fonction dévolue à l'ironie par le romancier, analysée en tant que procédé structurant du discours padurien, consiste aussi bien à dévoiler le dévoilement de principes proclamés par la Révolution et à miner les évidences qu'à déployer une vision complexe et plus réaliste que celle propagée officiellement. Comment s'opère donc ce jeu de dévoilement de fausses vérités et par quelles stratégies Leonardo Padura érige-t-il des vérités sur le système en vigueur ? Poétique d'une littérature urbaine proposant un visage plus vrai d'un monde violent et délirant, effet de réel, plus de vraisemblance par rapport au monde réel,

récits en abyme du Mario Conde écrivain révélant les failles et l'impéritie, tout cela concourt à la mise à mal du canon du roman policier conforme aux normes de l'officialité révolutionnaire.

Selon Slavoj Žižek, dans la réalité cubaine, ce qui n'a pas d'existence véritable en acquiert par la répétition insistante, comme le ferait un discours de véridiction, point de vue que développe Lizette Mora, dans « *Estructura, repetición y paralaje en Las cuatro estaciones de Padura: verdad, ficción y realidad-real* ». Elle analyse comment s'opèrent, en particulier dans les romans *Máscaras* et *La neblina del ayer*, des entrelacements de temporalités narratives différentes par lesquels ce "cabrón recordador" de Mario Conde ne cesse de faire revivre, dans un cycle de répétitions, forme caractéristique de la structure dont il est hautement improbable que l'on puisse sortir, des fantômes d'un passé d'erreurs, celles des années soixante-dix, dont les politiques menées dans le présent révolutionnaire ne portent pas la responsabilité, dans un contexte où l'État a pris en charge l'ordonnancement d'un univers symbolique du passé. Ainsi, les vérités des fictions symboliques sont en réalité fausses, des mirages faits d'effets de réel, au sens des registres théorisés par Jacques Lacan, le réel, le symbolique et l'imaginaire. Padura et Mario Conde se superposent par de nombreuses similitudes, et cette identité en ferait des faiseurs et défaiseurs de vérités. La vérité de la présence de Conde dans la police s'expliquerait par son exigence de vérité, donc de son horreur d'une possible impunité de transgresseurs de la loi, mais rien n'est moins évident que cette déclaration catégorique dans la bouche d'un protagoniste qui comprend finalement que l'angle de vision depuis lequel le discours de vérité est proféré dépend strictement de la position que l'on occupe dans la structure sociale. Ainsi, pour le personnage Marqués, intellectuel, homosexuel, dramaturge censuré de *Máscaras*, Conde apparaît comme un faux policier. Pour cette raison, la distance réflexive de Padura depuis la perspective de la parallaxe qui permet de résoudre autrement les paradoxes et de se dégager des antagonismes de certains paradigmes, tels que le matérialisme dialectique, jusque-là lus à travers des grilles de fracture, semble appropriée pour ne pas opposer la vérité et l'apparence, la vérité et le travestissement, comme dans *El rostro y la máscara. Las cuatro estaciones* de Padura, dont le protagoniste poursuit la vérité, fort de sa confiance dans ses prémonitions et sans recourir aux méthodes consacrées, s'inscrivent donc dans le refus des vérités officielles du roman policier révolutionnaire, arme de propagande, sans se départir d'une ambiguïté qui amène à considérer cet auteur tantôt comme partisan tantôt comme pourfendeur du régime révolutionnaire.

Les thèses du psychiatre autrichien Viktor F. Frank servent de cadre théorique à Youssouf Coly qui établit, dans « *Las neurosis existenciales del Conde de Leonardo Padura Fuentes y sus relaciones con la realidad cubana* », un rapport de causalité entre la grave névrose existentielle de Mario Conde dont l'amertume, l'exaspération, le désespoir et l'obsession envers le sexe, sont le lot quotidien, et l'environnement qu'il découvre lors de ses enquêtes. La rupture avec le modèle du détective traditionnel sûr de lui et triomphant laisse la place à un personnage en proie à une profonde perturbation engendrée par un contexte politique déliquescant dépeint tout au long de *Las cuatro estaciones*, envisagé comme un ensemble monolithique. La rupture, pour le plus grand malheur de Conde, reposerait donc sur le projet de Padura de se conformer au modèle des écrivains de néo-polar latino-américain, dont les textes prétendent être un moyen impartial d'exposer la réalité. Les romans paduriens dévoilent les tares du système révolutionnaire et ne seraient que des réquisitoires contre l'absence d'éthique et le port général du masque dans la vie sociale. La vérité bâtie par Padura serait-elle que la société cubaine révolutionnaire gangrenée par la corruption et minée par le désenchantement, où les vies, celle de Conde et de sa génération, sont hypothéquées par les échecs, la frustration et le manque de perspectives est anxiogène au point que la vie d'un policier, contaminé par cette société en décomposition, sombrerait dans la psychose ? Dans un tel état, comment pourrait-il même exercer ses facultés critiques ?

---

## La tétralogie des « Quatre saisons » par le filtre de son paratexte et de ses *incipit*

*La tetralogía de las «cuatro estaciones» mediante el filtro de su paratexto y de sus incipit*

*Reading the Cuatro estaciones/ Four Seasons tetralogy through the filter of paratext and incipits*

**Caroline LEPAGE**

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

---

Nombreux sont évidemment les balisages et paramétrages d'un roman susceptibles de poser solidement et durablement les fondations d'une fabrique de vérités, à plus forte raison s'agissant du paratexte et de ce lieu stratégique qu'est l'incipit... avec de surcroît un effet démultiplié dans le cas de la tétralogie des « Quatre saisons » du Cubain Leonardo Padura Fuentes où, par un savant jeu de fausses discontinuités et de vraies continuités, le dispositif narratif apparaît comme la matrice la plus naturelle et légitime pour engendrer la version la plus logique, la plus cohérente et la plus acceptable sur plus d'un demi-siècle d'histoire cubaine. Or la vérité n'étant jamais qu'une construction comme une autre, ou, si l'on reprend Nietzsche, la vérité, n'étant que la vérité, on verra ici quels mensonges, supposément utiles, renferment les vérités paduriennes.

*Desde luego, los balizajes y parámetros de una novela susceptibles de sentar sólida y perdurablemente las bases de una fábrica de verdades son múltiples, más aún tratándose del paratexto y de ese lugar estratégico que es el incipit... además con un efecto desmultiplicado en el caso de la tetralogía de las « Cuatro estaciones » del cubano Leonardo Padura Fuentes, en la cual, mediante un ingenioso juego de falsas discontinuidades y verdaderas continuidades, el dispositivo narrativo aparece como la matriz más natural y legítima para engendrar la versión más lógica, la más coherente y la más aceptable a lo largo de más de medio siglo de historia cubana. Sin embargo, siendo la verdad una construcción como cualquier otra o, si se alude a Nietzsche, siendo la verdad, sólo la verdad, veremos aquí cuáles son las mentiras, supuestamente útiles, que contienen verdades padurianas.*

Mots clés : Leonardo Padura Fuentes, Cuba, tétralogie havanaise, roman noir, réception, *incipit*, paratexte, édition  
Domaine : xx<sup>e</sup> siècle, littérature, Cuba

Palabras claves : Leonardo Padura Fuentes, verdades



Nul besoin d'y regarder de près, avec la malveillance des soursins ou depuis la position distancée des avocats du diable, pour constater qu'il y a dans la tétralogie des « Quatre saisons » et ses prolongements une fracture structurelle, de l'ordre de la brèche et même de la faille... dans laquelle il est loisible de se glisser et de circuler. Pour quoi faire ? S'il s'agit strictement d'aller débusquer et de souligner les contradictions, les égarements, les attermolements et peut-être les « mensonges » d'un auteur, en quelque sorte de remuer le couteau dans la plaie, cela ne présente pas grand intérêt. Et surtout, n'en déplaie aux inconditionnels de Padura Fuentes, ce serait beaucoup trop facile. Non, ce qui intéresse dans cette exploration souterraine, c'est de constater que cette fracture est assez profonde et large pour sérieusement fragiliser l'édifice interprétatif bâti autour de l'œuvre, à terme, plus stimulant encore et plus utile, pour remettre en question le cortège des « vérités absolues » composant le consensuel portrait de cet auteur pour l'histoire littéraire, et ainsi pour lui éviter l'échouage définitif dans les territoires des malentendus, rentables à court terme seulement, où il a été et où, surtout, il s'est lui-même piégé.

La première question est donc de savoir où se situe et ce qu'est ladite fracture ?

Elle trouve son origine dans la ligne de partage naturelle (l'adjectif mérite d'être souligné) tracée au milieu même de la tétralogie, c'est-à-dire entre deux ensembles bien distincts, d'un côté celui formé par *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma*, de l'autre celui formé par *Máscaras* et *Paisaje de otoño* – dernier ensemble auquel on peut associer les épisodes ajoutés ultérieurement. Les différences, qui ne relèvent pas de la stricte anecdote ou même de la simple contextualisation, par exemple à l'une ou l'autre des saisons de l'année, sont nombreuses et importantes, comme en témoigne déjà, de manière explicite et signifiante, la manière dont sont élaborés les *incipit* de chaque roman.

L'amorce de *Pasado perfecto* présente beaucoup moins d'ambiguïtés, notamment concernant la portée symbolique du protagoniste, que ne le laisse croire un encodage discursif il faut bien l'avouer assez élaboré, rendu complexe en particulier grâce à un constant et dissonant parasitage intertextuel. La localisation initiale de Mario Conde dans pas moins de quatre espaces clos et intimes (sa maison, sa chambre, son lit, ses toilettes) et sa longue et complaisante description en pochard gisant à demi-mort un lendemain de beuverie le rapprochent de manière tonitruante (à ce sujet, le lexique scatologique, martelé et même presque forcé, a vocation à façonner le narrataire dans un moule bien précis) des modèles « transgressifs » du roman *hard-boiled* des pères fondateurs étasuniens..., où le « héros » tient son héroïsme non pas seulement de ses actes, mais, avant cela, de sa position de principe à la marge du système – d'où le privilège accordé ici avec insistance à la sphère privée – et de la norme sous toutes ses facettes – d'où la thématique savamment exploitée de l'auto-destruction par les « vices ». Il n'en demeure pas moins que non seulement cela est fugace, puisqu'en définitive, la « révolte » affichée, et dont le point d'orgue est le dérisoire et à peine risqué refus de répondre au téléphone, ne dure que le temps d'un paragraphe, et que, plus marquant, cela légitime une position de passivité, tout juste habilement déculpabilisée, à l'égard de la réalité (dans un état proche de celui du fœtus, baigné et bercé dans ses humeurs, incapable de voir, d'entendre, de parler, d'agir et surtout de penser, le personnage est en quelque sorte dédouané de fait de ce qu'il ne peut pas voir, pas entendre, pas dire, pas faire et pas penser) et réduit donc ses aspirations d'indépendance à une part bien maigre, pour ne pas dire ridicule... À plus forte raison quand, après quelques lignes et un peu d'enrobage rhétorique à usage strictement performatif, l'emportent d'une part sa fidélité obsessionnelle au respect absolu du devoir à accomplir – en l'occurrence celui d'un policier, a-typique certes, mais d'un policier quoi qu'il en soit, ce qui n'est pas anodin dans

un pays comme Cuba –, et d'autre part sa soumission consentie et assumée à l'autorité, comme le montrent les nombreuses scénographies de la relation d'ordre filial existant entre Conde et son supérieur, El Viejo. Autant d'éléments qui le rattachent, malgré lui, peut-être, et solidement, aux modèles « castristes » du roman policier cubain. Loin de nous, d'ailleurs, de lui en faire reproche, entre autres parce que ce sont ces ambiguïtés et le système de « défense » destiné à les brouiller qui donnent à cette œuvre une bonne partie de sa richesse. Par-delà les contournements et fioritures formels, purement accessoires, la posture est claire : on a beau renâcler, pour amuser la galerie, on obéit et on joue le rôle qui est le sien. Son rôle, c'est-à-dire celui de pourfendeur des traîtres à la Révolution, en priorité les hauts fonctionnaires corrompus, et autres « *hijos de puta* » profiteurs du système, pour reprendre le lieutenant. Jusqu'à ce que, sa mission dûment accomplie, il ait enfin droit au repos du guerrier, à regagner son nid, sa maison, sa chambre et son lit, pour s'y réfugier et s'abandonner aux rassurants rituels de l'évasion grâce à la lecture d'histoires éternellement ressassées, comme à l'heure du coucher et à leur demande on raconte toujours le même conte de fées aux petits enfants.

Dans *Vientos de cuaresma*, la localisation et la description n'ont évolué qu'en apparence, pour mieux assurer la permanence des positionnements et perspectives de *Pasado perfecto*, à savoir, donc, non seulement l'auto-légitimation ou auto-déculpabilisation dans la passivité, mais la quête de l'approbation tacite et presque sans condition du narrataire/lecteur, supposément acquis à la cause d'un héritier revendiqué d'Hammett, Chandler, Cain, Goodis, McBain... et Vázquez Montalbán puisque, d'après les déclarations de Padura Fuentes qui s'est attribué sa propre caution, « Conde est le petit-fils de Philip Marlowe et le fils de Pepe Carvalho »<sup>1</sup>.

En apparence, en effet, Conde n'est plus placé à l'intérieur, enfermé à double tour dans une suite de pièces enchâssées et de plus en plus étroites, il n'est plus vauté et ses sens ne sont plus neutralisés ou brouillés. Il se tient au contraire debout et bien droit, sur le seuil de chez lui et est décrit tout en perceptions et en réflexions – « *observó* », « *se le ocurrió pensar* », « *sabía* », « *aceptó* », « *respiró* », « *estimó* ». Que regarde-t-il ? À quoi pense-t-il ? La métaphore fonctionne ici sciemment sur le mode du cliché – l'ambition didactique n'est pas loin – pour évoquer une Cuba où domine la menace d'un « *apocalíptico vendaval* »<sup>2</sup>, annonciateur de l'arrivée du printemps et dont les prémisses créent déjà un spectacle de désolation « *las calles vacías, las puertas cerradas, los árboles vencidos, el barrio como asolado por una guerra eficaz y cruel...* »<sup>3</sup>. Ouvrons une courte parenthèse pour signaler que c'est là une constante chez Padura Fuentes, singulièrement dans l'ouverture de ses romans : des avertissements jamais suivis d'effets (les sanctions supposées s'abattre sur l'indiscipliné Conde, etc.) et qui, dès lors, tiennent surtout de la rodомontade ou du trompe-l'œil, en guise de *captatio benevolentiae* ou, dans le cas de la récurrente annonce de la mort de Carlos, le meilleur ami, en manière de chantage affectif. Où il faut conclure quoi qu'il en soit de la scénographie des premières lignes de *Vientos de cuaresma* que l'achèvement et le début d'une saison – comprendre évidemment époque ou ère – n'est pas vue comme un possible renouveau, comme un éventuel recommencement, quel que soit le prix à payer, mais comme un changement ne suscitant que la peur et interprété comme la punition d'une instance supérieure, contre laquelle on ne peut évidemment rien : « *algo de maldición debía de haber en aquella brisa de Armagedón...* »<sup>4</sup>. On arguera certainement qu'au moins Conde, qui, pour héroïque qu'il soit ne saurait pas plus que les autres s'opposer à un phénomène d'une telle ampleur (encore une fois,

1 Leonardo Padura Fuentes, « Je vis à Cuba, j'écris à Cuba, sur Cuba... », 813, Paris, n° 76, mai 2001, p. 15.

2 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto* (1991), Barcelona, Tusquets, Andanzas, 2000, p. 11.

3 *op.cit.*

4 *Ibid.*

il n'y peut rien et son impuissance est liée exclusivement aux circonstances), a-t-il le « courage » d'être dehors et de regarder ce qui se passe, d'une certaine manière de faire face, alors que le reste de la population a fui et se terre – il y a inversion par rapport à *Pasado perfecto*. Mais n'oublions pas un certain nombre de points : d'abord que s'il n'est plus à l'intérieur, Conde n'est pas pour autant véritablement à l'extérieur, il ne franchit pas la frontière de la sphère privée en demeurant devant sa porte, dans l'entre-deux, entre l'agir et le subir, entre la participation et le retrait..., autant dire entre deux territoires et donc symboliquement entre deux types de modalités pour la « mise en œuvre » du personnage-outil argumentatif. Sans compter qu'il bénéficie de la protection, non négligeable et certainement pas anodine, de son porche. Pour finir, cette « résistance » affichée à grands bruits et avec force moulinets adverbiaux et adjectivés est encore de courte durée, à peine le temps de quelques lignes ; après avoir accompli ce qu'il considère relever de sa responsabilité (« *cuando estimó haber pagado una cuota de sufrimiento a su desvelado masoquismo...* »<sup>5</sup>), il s'empresse de regagner sa maison et s'en remet à ses éternels médiateurs de l'oubli et de l'auto-exclusion hors de l'ici et maintenant, l'alcool et les femmes. Et il est d'emblée pardonné, car qui ne se montrerait pas compréhensif, voire complaisant et complice, s'agissant de la gaudriole ?

L'interprétation est claire quant à la feuille de route que se trace le narrateur : la réalité sera expressément décrite à partir de ce qui en sera entrevu, aperçu succinctement dans l'entrebâillement d'une porte, plus que vu (eu égard à la fugacité de la séquence extérieure) à partir de la seule perspective d'un Conde simple spectateur... Nul autre point de vue dans *Vientos de cuaresma*, comme d'ailleurs dans l'ensemble des volumes de la série. L'individualisation et la restriction du champ sont d'autant plus prégnantes et incidentes sur le récit à venir que, la conscience du personnage rassurée et même galvanisée de s'être auto-contemplé dans le sacrifice d'une bonne quinte de toux, on le suit en train de se réfugier dans son antre parce que cela deviendra trop insoutenable à subir. Les pages qui suivent cette théâtralisation d'une focalisation bien particulière pour éviter de trop voir, de trop entendre, de trop sentir, de trop parler et de trop réfléchir, sont intéressantes en ce que la reprise des leitmotivs chers à Padura Fuentes, l'amitié et l'amour, la nourriture et la sensualité, constitue une sorte de protectrice barrière de corail... le danger des monstres marins, la réalité réelle et non celle des souvenirs, des rêves et des fantasmes, étant repoussés au-delà. Pas moins de quinze pages sont ainsi monopolisées au début du roman par la douce musique de la narration padurienne, qui déroule effectivement son refrain désormais bien rôdé et connu, avec la reprise de formules ritualisées et lénifiantes<sup>6</sup>, etc., jusqu'au deuxième chapitre, quand, obéissant et prêt à endosser son costume de lieutenant de police, Conde arrive au commissariat et joue son rôle, toujours le même. La récompense de sa chasse aux fossoyeurs des valeurs de la Révolution étant identique à celle obtenue au terme de *Pasado perfecto*, à savoir la claustration volontaire, l'horizontalité, le blottissement et l'inconscience : « *No podía leer. Casi no podía vivir. Cerró con fuerza los párpados y trató de convencerse de que lo mejor era dormir, dormir, sin siquiera soñar. Se durmió antes de lo que pensaba...* »<sup>7</sup>.

Avec *Máscaras*, le pas est semble-t-il enfin franchi puisque l'incipit place Conde dans la rue..., à quelques mètres de chez lui et donc encore dans son quartier, autant dire dans un environnement sensoriel, affectif et « intellectuel » familier, mais au moins pleinement à l'extérieur ; de surcroît, il est immédiatement décrit dans ses fonctions de « *teniente Mario Conde* »<sup>8</sup> (première désignation

5 *Ibid.*, p. 12

6 « *¿Qué te gustaría oír? ¿Los Beatles? ¿Chicago? ¿Fórmula V? ¿Los Pasos? ¿Credence? Anjá Credence... Pero no me digas que Tom Fogerty canta como un negro, ya te dije que canta como Dios, ¿verdad?...* », *Ibid.*, p. 23.

7 *Ibid.*, p. 224.

8 *Ibid.*, p. 14.

du personnage dans le roman) et en état de marche, au sens propre comme au sens figuré. Le continuum avec les deux épisodes précédents est assuré grâce à une énième mention de la torture physique et psychique que subit le personnage, intrinsèquement liées l'une à l'autre. Signalons d'une part la mention à une chaleur comparée à une « *plaga maligna* »<sup>9</sup>, à laquelle il fait à présent face sans plus reculer – de ce point de vue, il y a un parallèle à établir avec le Conde de Pasado perfecto, qui refusait d'ouvrir les yeux sur une symbolique lumière trop crue (parce que « *lo más difícil sería abrir los ojos. Aceptar en las pupilas la claridad de la mañana que resplandecía en los cristales de las ventanas* »<sup>10</sup>...) et celui de cette nouvelle aventure où non seulement il a les yeux bien ouverts, mais où il se permet en plus d'enlever ses lunettes de soleil et de regarder directement vers le ciel, quitte à subir une blessure, en dépit de la sueur qui le brûle. Signalons d'autre part la mention d'une cuisante humiliation devant un groupe de jeunes garçons auquel il a voulu se mêler en participant à une partie de base-ball qu'ils avaient en cours. Ce dont le protagoniste prend conscience, c'est que le passé, aussi parfait soit-il, est achevé et que l'heure des constats au présent et au futur a sonné, avec son cortège de « vérités » sur soi et l'environnement autour de soi (la fusion entre les deux est éclatante), probablement aussi cruelles que celles que révèlent brutalement un corps et une âme ressentant l'ébauche du vieillissement et de leur propre disparition. Ce corps et cette âme périmés sont bien entendu celui et celle d'une certaine Cuba, désormais dépassée et au bord de l'extinction. Si *Pasado perfecto* marquait l'étape condienne/cubaine pré-natale dans ce monde autre de 1989 (avec la description initiale et détaillée d'un corps dont il est effectivement difficile de déterminer s'il était déjà foetal ou encore agonisant), si *Vientos de cuaresma* marquait l'étape du retour à l'enfance et l'adolescence, comme ultime refus du présent et du futur (avec la thématique, les personnages, l'environnement convoqués... qui tournaient autour de l'ancien lycée de Conde et des souvenirs qui s'y rattachaient), *Máscaras* constitue l'étape de la rupture et peut-être aussi de la guérison avec cette sorte de syndrome de Peter Pan dont il paraissait jusque-là atteint :>

«[...] se alejó hacia la Cazalda, sintiendo que el sol, rojo, impío, ubicado ya en la altura de sus ojos, le quemaba el cuerpo y el alma. Sobre su cabeza pudo ver la espada en llamas que le indicaba la salida irreversible de aquel paraíso irremisiblemente perdido que había sido suyo, y ya no era y no volvería a ser.<sup>11</sup>

En somme banale métaphore du feu des évidences de l'immanence et de la réalité en mouvement ; et ne reste plus qu'à savoir ce que l'éveil et le dessillement supposeront, c'est-à-dire l'étendue et le contenu du champ des perceptions et des réflexions de celui qui est supposé se trouver à l'orée du cheminement vers la maturité. Qu'y a-t-il par-delà le théâtre des illusions, individuelles et collectives, et de l'auto-représentation ? Significativement, cette traversée mène Conde vers un *excipit* où il est chez lui, comme les autres fois, mais non plus seul, non plus couché, non plus endormi, non plus livré aux « drogues » de l'oubli, mais accompagné, planté sur son balcon, le regard tourné vers La Havane et, la résignation assumée, les règlements de compte avec le passé jugés inutiles (intéressant constat à l'échelle de la nation), prêt à un autre départ, tissé narrativement avec l'inusable emblème de l'oiseau, mais où chaque élément prend une dimension symbolique particulière dans l'assimilation avec le personnage<sup>12</sup>.

9 Ibid., p. 13.

10 Ibid.

11 Ibid., p. 17.

12 « ¿Por qué carajo todo tiene que ser así? Pues porque todo es así y no de otra manera Conde. ¿Será posible volver atrás y deshacer entuertos y errores y equivocaciones? No es posible, Conde, aunque todavía puedes ser invencible, se dijo, cuando en medio de la oscuridad, descubrió el vuelo extravagante de aquella paloma blanca, que brotaba de un sueño o burlaba sus costumbres de animal diurno y desafiaba la noche tórrida y

Précision utile : quelle est cette mue dont s'est défait le protagoniste et qui lui permet, par le biais de l'accès à la verticalité et à la liberté de mouvement, etc., d'espérer cette régénérescence sans trop de heurts, finalement ? Il a découvert que dans ce paradis du passé parfait, le régime avait muselé et persécuté les intellectuels et les homosexuels pendant les années 1970, en particulier au cours du tristement célèbre « *Quinquenio gris* »<sup>13</sup>. Ne le savait-il pas avant ? La question a de quoi troubler, pour ne pas dire plus. Et, surtout, est-ce la seule découverte à faire à l'étape de regarder le monde en face ? Toujours est-il qu'une fois cela dénoncé, la paix, la concorde et l'amour peuvent en quelque sorte revenir...

Il y a des similitudes et une gradation manifestes entre *Máscaras* et *Paisaje de otoño* : le roman de 1998 s'ouvre également sur l'évocation grandiose et métaphorisée de l'inclemence des éléments (en l'occurrence le célèbre ouragan Félix), mais cette fois, Conde semble autrement plus déterminé et combatif, « *hastiado de tanta vigilia pasiva* »<sup>14</sup>, véritablement prêt à en découdre. Il est d'ailleurs sorti de chez lui, en se glissant par la fenêtre est-il précisé ; ce qui est fort intéressant quand on considère que c'était autrefois (dans *Pasado perfecto*) une barrière et un filtre, perméable à la crudité et la violence de la lumière, mais une barrière et un filtre quand même, dont le principal avantage était de permettre l'isolement et la claustration... comme les parois du bocal de son poisson, Rufino. Là, il y a comme un auto-engendrement à la « réalité » dans ce passage/franchissement hors de cette sorte de ventre maternel chaud, douillet et fermé qu'était, en dépit de tout, la maison. Et, comme si cela ne suffisait pas, le personnage vient littéralement se camper sur sa terrasse, c'est-à-dire, en une double référence à la verticalité (en lien direct avec la maturité et la virilité), qu'il est supposé prendre de la hauteur par rapport à la position au ras du sol qui était la sienne quand on le voyait devant le pas de sa porte et *a fortiori* couché, quand il rampait pour atteindre un misérable paquet de cigarettes. Où il faut en déduire qu'avec l'extension du champ de ses perceptions, l'adulte et le guerrier Conde va pouvoir embrasser un panorama qui ira bien au-delà de son simple point de vue immédiat, c'est-à-dire dépasser ses coutumières et diverses restrictions sensorielles et psychiques... et qu'il est prêt à assumer les conséquences de ses actes, puisque loin de fuir à la première douleur (comme dans l'épisode précédent), il se présente torse nu et dans la position d'un Christ en croix pour s'offrir en sacrifice pour le « sauvetage » de la communauté. Plus encore, il l'appelle de ses vœux<sup>15</sup>. La portée de la description est d'autant plus grande avec la mention d'un événement climatique bien réel et aux conséquences connues de tous, la menace étant enfin concrète et a priori non dilatoire... Sauf que concrètement, force sera de constater qu'ensuite, le récit n'y fera plus allusion jusqu'à la fin, si ce n'est en pointillé et comme on agite un chiffon rouge pour les besoins de la mise en scène. Son rôle de « croquemitaine

---

*tomaba altura, en una vertical insistente, y después plegaba las alas y hacía una piruetas extrañas, como si en ese instante descubriera la sensación vertiginosa de caer en el vacío, hasta que la perdía de vista, detrás de un edificio carcomido por los años. Yo soy esa paloma, pensó, y pensó que, como ella, no tenía otra cosa que hacer: sólo remontar el vuelo, hasta perderse en el cielo y en la noche* ». Ibid., p. 233.

13 « 13Voir Ambrosio Fornet, « El quinquenio gris: revisitando el término », Conferencia leída en la Casa de las Américas como parte del *Ciclo La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 30-01-2007, [en ligne], disponible sur : <<http://calpu.nuevaradio.org/?p=24>> »

14 Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, Andanzas, 1998, p. 18.

15 « *Pero Mario Conde sabía que ninguno de aquellos accidentes y falacias alteraría su destino ni su misión : desde que lo vio nacer en los mapas, había sentido una extraña afinidad con aquel engendro de huracán : ese cabrón llega hasta aquí, se dijo, mientras lo veía avanzar y crecer, porque algo en la atmósfera exterior o en su propia depresión interior [...] le había advertido de las intenciones y necesidades verdaderas de esa masa de lluvias y vientos enloquecidos que el destino cósmico había creado con el propósito marcado de atravesar aquella precisa ciudad para ejecutar una purificación esperada y necesaria* ». Op. cit.

» joué, à l'habitude avec grandiloquence et à grand fracas adverbial et adjectivé, à l'évidence principalement pour permettre au protagoniste de montrer son héroïsme, Félix peut disparaître. Le ballon de baudruche se dégonfle d'autant plus vite, et complètement, que l'aventure menée par Conde dans *Paisaje de otoño* et les « horreurs » qu'il est censé voir, entendre, sentir, dire et penser dans sa chair et dans son âme (l'assimilation entre corps condien et corps cubain est de plus en plus nette, significative et signifiante) se résument en fin de compte, à peu de choses près, à la prise de conscience que les idoles d'antan ont chu, de gré ou de force, les unes dans le rôle de la victime, les autres dans celui du bourreau. Le panthéon était, on le sait, celui de la police, en gardienne des valeurs révolutionnaires, avec une longue liste de magnifiques portraits de flics efficaces, dévoués et foncièrement humains, à l'exemple du capitaine Jorrín et, surtout, au firmament, le Viejo, *alias* Fidel Castro ; or cette vérité que Conde doit prendre en pleine figure et qui détruit tout sur son passage, notamment son échelle référentielle, n'est autre que cela : la police est corrompue... plus exactement, encore une précision utile, a été corrompue à cause des circonstances de cette fameuse année 1989 qui a brisé les digues, les murs du sanctuaire qu'était jusque-là le commissariat, plaçant chacun devant le choix de la fidélité au credo, quitte à périr, ou de la tentation à l'adaptation à la logique du chacun pour soi. Le constat n'est-il pas un peu court et ridiculement disproportionné par rapport au *Big Bang* prévu dans l'incipit ? Quoi qu'il en soit, au terme de cette douloureuse et âpre découverte de la nouvelle donne, effectivement présentée comme équivalente au sacrifice suprême et à « *el fin del mundo* »<sup>16</sup>, pour reprendre la formule qui ouvre le dernier chapitre du roman, Conde a conquis le droit de se retirer du jeu et, de retour dans l'abri de sa tanière, de se réfugier dans le monde intime de l'écriture, indifférent au sort extérieur : « *otro estruendo, llegado de la calle, le advirtió al escribano que la demolición continuaba, pero él se limitó a cambiar de hoja para comenzar un nuevo párrafo, porque el fin del mundo seguía acercándose, pero aún no había llegado, pues quedaba la memoria* »<sup>17</sup>. Guerrier vindicatif à l'annonce de l'arrivée de l'ouragan, déserteur dégagé de la moindre responsabilité et déculpabilisé à son déclenchement, tel est le Conde de *Paisaje de otoño*, désormais bien décidé à plonger dans le passé pour éviter d'entendre, de voir, de sentir, de penser le présent et le futur... autrement dit bien décidé à éviter les écueils d'une perception trop directe et trop douloureuse de la réalité en devenir.

Plonger dans d'autres réalités, c'est exactement ce qu'il fait dans les deux premiers prolongements à la tétralogie, *La cola de la serpiente* et *Adiós Hemingway*, où Conde n'a guère de difficulté à être dehors, debout et agissant dès l'incipit, puisque dans un cas il s'agit de l'amorce d'un « exotique » et assez superficiel voyage touristique dans le quartier chinois de La Havane, non exempt de clichés... dans l'autre d'un léger voyage culturel dans la vie et l'œuvre de l'Hemingway dans sa période cubaine.

Dans *La neblina del ayer* – qui à notre avis constitue la concrétisation et le point d'achèvement des deux directions qu'amorçaient et aussi que testaient les deux courts épisodes culturels et historiques précédents –, Conde est apparemment agissant dans l'ici et le maintenant ; on souligne l'adverbe « apparemment » car, on l'aura compris, Padura Fuentes est plus enclin au déclaratif qu'à l'effectif. Les éléments d'une localisation dans la réalité présente ne manquent pas, par exemple la mention du Vedado, qui éloigne le protagoniste de son précieux quartier où il était irrémédiablement englué dans le passé et l'intime, par exemple avec le compte du temps écoulé depuis son départ de la police et qui le situe clairement en 2002. Le défi de la mise au monde immédiat est évidemment bien moins ardu à relever pour le narrateur dès lors que le

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 260.

personnage a troqué son ancienne et finalement encombrante identité de lieutenant de police pour celle d'indépendant vivant et travaillant en marge de tous les réseaux officiels, c'est-à-dire supposément sans la moindre compromission ; en effet, et il n'est à ce sujet certainement pas anodin que la condition d'ex-policier soit martelée dans l'économie de ses seules premières lignes (afin qu'il ne reste aucun doute là-dessus), cela permet de franchir moins difficilement cette sorte de sas de « (re)-conditionnement » que se devait jusque-là d'être l'*incipit* padurien, où il s'agissait d'obtenir l'adhésion plus que l'acceptation du narrataire à une figure qui aurait au contraire dû incarner un repoussoir absolu, en tant que représentant de l'un des piliers du régime castriste... Conde est en quelque sorte enfin pleinement passé du bon côté de la barrière, redevenue une « belle âme » hégélienne. Une base sur laquelle Padura Fuentes peut se permettre d'aller encore plus loin puisqu'après avoir portraituré son héros christique s'offrant généreusement en sacrifice pour le peuple cubain, il le construit ici en véritable synecdoque de l'île, le corps cubain et le corps condien étant pleinement et définitivement fusionnés l'un en l'autre ; la légitimation de la fonction et du rôle du personnage dans l'histoire à venir se fait, il est vrai, par le biais d'une activation particulièrement soignée de la thématique sensorielle. Si dans *Pasado perfecto*, le protagoniste était privé de l'usage de ses cinq sens, progressivement reconquis dans les épisodes suivants, il n'est plus que cela dans *La neblina del ayer*, ses perceptions physiques et psychiques étant tellement exacerbées qu'il éprouve dans sa chair plus qu'il pressent et à plus forte raison qu'il sent la réalité collective, de surcroît avec la très accréditante pureté de l'enfance, convoquée dès la phrase initiale :

Los síntomas llegaron de golpe, como la ola voraz que atrapa al niño en la costa apacible y lo arrastra hacia las profundidades del mar: el doble salto mortal en el estómago, el entumecimiento capaz de ablandar sus piernas, la frialdad sudorosa en las palmas de las manos y, sobre todo, el dolor caliente, debajo de la tetilla izquierda, que acompañaba la llegada de cada una de sus premoniciones.<sup>18</sup>

Cette légitimité d'oracle autorise à parler du destin de son pays, une fois acquise..., Conde est d'emblée l'outil idéal de l'histoire à raconter et, à travers elle, du discours à échafauder. Que fait donc le personnage dans le camp des braves et de ceux qui ne se salissent pas les mains ? Il sillonne les rues des jadis quartiers riches de La Havane, à la recherche de ses perles rares qui lui assureront un revenu suffisant pour s'en tirer dans la situation sociale et économique désastreuse de Cuba, ce fameux vent d'apocalypse qui avait menacé si longtemps et qui a fini par se déchaîner avec l'ouverture contrainte de l'île aux lois et à l'ordre du capitalisme – l'assimilation de l'un à l'autre ne faisant pas le moindre doute ; avec la question subsidiaire de savoir si cela suggère que les « problèmes » des Cubains n'ont commencé qu'avec la date charnière de 1989. Toujours est-il que la circonstance qui fait du protagoniste un acheteur de livres anciens est très habilement exploitée par Padura Fuentes dans la mesure où cela lui permet de procéder à une à peine visible, mais parfaitement réelle exclusion du personnage hors de cette réalité où il l'avait pourtant ancré avec tellement d'insistance, du moins le temps de quelques paragraphes, à son habitude. Conde se trouve en effet dès l'ouverture significativement de nouveau enfermé dans un délicieux territoire clos, en l'occurrence pas n'importe lequel dès lors qu'il s'agit d'une bibliothèque contenant les trésors éditoriaux de Cuba les plus précieux, c'est-à-dire un lieu par excellence hors de l'espace et du temps... désigné sous des expressions limpides quant au sens à lui donner, par exemple « *recinto sagrado* »<sup>19</sup> et « *espacio teatral listo para una función...* »<sup>20</sup>. L'assimilation entre un microcosme-bibliothèque et un macrocosme-île (le destin de l'une étant

18 Leonardo Padura Fuentes, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, Andanzas, 2005, p. 15.

19 *op.cit.*

20 *Ibid.*

à lire et interpréter à l'aune de celui de l'autre, et réciproquement) nous fait comprendre que dans ce temple du savoir que perçoit, que regarde, qu'entend, que sent et que pense Conde, se cache une sorte de Bible de la cubanité que le personnage aura la lourde responsabilité de décrypter et de préserver. On arguera que la mention détaillée des titres des ouvrages que renferment les étagères des Montes n'est pas accessoire – il s'agit moins de littérature que de toutes sortes de traités permettant la gestion concrète de l'île, dès l'origine productrice de ses propres références... – et que c'est cette découverte de l'enquêteur amateur qui peut permettre d'en faire l'instrument du présent et de l'avenir d'une Cuba non contaminée par les modèles et les influences extérieures, mais il n'en reste pas moins que cela relève d'une stricte hypothèse, pour ne pas dire de l'utopie. Dans l'intervalle, l'attention du narrataire/lecteur est savamment détournée du « réel », en particulier celui du passé imparfait et – pourquoi pas puisque, paraît-il, il s'agit de roman noir ? – des comptes à solder, au bénéfice des longues digressions épistolaires et des tout aussi longues circonvolutions du destin malheureux des Ferrero, etc., et de l'ensemble de ces figures, dont l'emblématique Violeta del Río, exhumées d'une Cuba pré-révolutionnaire sciemment idéalisée sur le mode de l'inoctensif cliché, puisque, semble-t-il, le temps de la réconciliation est venu, avec ce double sacrifice de l'île d'autrefois que métaphorisait la chanteuse, sacrifiée sur l'autel des intérêts des sbires de Batista, et de la Cuba castriste que métaphorisait le vaillant soldat, Dionisio, sacrifié sur l'autel des traîtres à la Révolution. Chacun étant placé sur un même plan, une égalité non exempte de politiquement correct. Conde est en quelque sorte placé au milieu, en arbitre neutre, pour regarder les idoles tomber, les plaindre à parts égales et s'assurer qu'elles reposent en paix... dans les coins et recoins d'une bibliothèque tellement sanctuarisée qu'il n'est plus question d'y revenir pour y faire entrer la lumière. La récompense de cette délicate mission de vitrification de l'Histoire individuelle et collective est le droit accordé à Conde d'une nouvelle pause dans le refuge sa chambre, accompagné cette fois de Tamara... parce que, tels Adam et Ève, les voici en premier homme et première femme de cette Cuba à refonder, sur une table rase et vierge.

Telle est donc la fracture, la brèche et la faille, pour ne pas dire le point faible, dans l'œuvre padurienne ; l'œuvre padurienne qui n'est visiblement pas une ligne continue et ne constitue pas un tout cohérent et uniforme... qui, tout aussi visiblement, aura longtemps tergiversé et en quelque sorte dormi dans le confort psychologique et moral du sommeil du juste, jusqu'à *Máscaras*, la phase d'éveil « contrôlée »<sup>21</sup>, tardive<sup>22</sup> et de courte durée. Car que sont ses déclinaisons ultérieures, si ce n'est pour *Paisaje de otoño* une légitimation d'un prompt rendormissement, pour *La cola de la serpiente* et *Adiós Hemingway* un voyage aux pays des chimères, et pour *La neblina del ayer* un non moins artificiel cauchemar (les descriptions des rues d'Atarés sont tellement stéréotypées dans leur réalisme brutal qu'elles (re-)construisent davantage un paysage de littérature, celui bien connu du roman noir, qu'un paysage de réalité) ? Dans ces conditions, la portée politique et sociale de la production fictionnelle de Padura Fuentes n'est plus aussi évidente qu'on a coutume de le dire et une part non négligeable de ces fameuses « vérités absolues » de son portrait pour l'histoire littéraire sont sérieusement ternies, lui que l'on voyait et qui s'auto-définissait en rénovateur des canons du roman policier cubain et un dénonciateur percutant et affûté des vices et dérives révolutionnaires. Pour la grande majorité, Padura Fuentes est en effet un auteur ayant eu l'immense mérite et le courage de se pencher au-dessus du cadavre du régime castriste et, tel un médecin légiste légitime dans sa neutralité et son efficacité par la science et ses scalpels acérés,

21 On conviendra qu'une tombée des masques restreinte à la dénonciation des persécutions subies par les intellectuels et les homosexuels, comme s'ils avaient été les seules victimes du régime, n'est guère déstabilisatrice, étant entendu que c'est loin d'être propre à Cuba, à plus forte raison à cette époque-là.

22 Elle survient en 1994 seulement, sachant que la série a commencé d'être écrite en 1988.

en aurait disséqué les nauséabondes et laides entrailles... d'une part pour dresser le « véritable » bilan du « passé parfait » par-delà les « masques » et, d'autre part, pour y lire le destin de Cuba, à l'instar de l'oracle de Delphes ; un processus courant et auquel on assiste chaque fois qu'un auteur latino-américain est soudain tiré du néant et propulsé par la magie marketing, publicitaire et journalistique européenne sur les tribunes les plus en vue (la Maison de l'Amérique latine, par exemple, où Padura Fuentes est venu parler du devenir de son île à plusieurs reprises) pour y interpréter le rôle d'élément « représentatif » et donc en tant que porte-parole privilégié, voire par excellence, toute autre voix que la leur se voyant d'autorité reléguée dans le brouhaha gênant de l'arrière-plan. Il est certain qu'en dehors de quelques rares « éclairages discordants »<sup>23</sup>, il y a une presque unanimité pour évaluer cette œuvre et, vingt ans après la publication de *Pasado perfecto*, cela a assuré à Padura Fuentes une place enviable aussi bien à Cuba (où il est considéré comme « *uno de los mejores escritores cubanos que habitan la isla* »<sup>24</sup>, vanté y compris sur les sites web destinés à assurer la promotion des atouts du pays, parmi les adresses d'hôtels et de restaurants, les recettes de cocktails et de plats typiques, les listes de monuments et de musées à visiter, les biographies sommaires des gloires nationales d'hier et d'aujourd'hui), qu'à l'étranger (où il a été traduit dans une dizaine de langues, où il peut désormais compter sur un large public, comme l'atteste son arrivée dans les catalogues des collections de poche à grands tirages, où il a reçu de nombreux prix prestigieux...).

Il se trouve que ces fissures dans l'édifice padurien ne se voient pas à l'œil nu... En effet, l'opération de replâtrage a fonctionné, l'enjeu des éditeurs de Padura Fuentes et de l'auteur lui-même ayant été, consciemment ou inconsciemment, de colmater, de calfater, d'obturer et finalement de barricader l'ensemble, en somme de trouver le moyen de l'effacement des aspérités et des creux, afin de montrer à voir et à interpréter l'inverse de ce qu'il est ; l'inverse, c'est-à-dire exclusivement une ligne droite et un tout cohérent et uniforme.

Nulle étude sérieuse sur Padura Fuentes ne devrait omettre un certain nombre d'éléments déterminants de la « petite » histoire paratextuelle, chacun ayant participé au mélange composite de l'enduit de rebouchage nécessaire.

Premièrement, le fait d'avoir bénéficié d'une certaine « image » en étant publié d'abord au Mexique, laissant supposer l'application d'une censure et de mesure de rétorsion contre lui, supposition étayée indirectement par l'auteur en personne, quand il présente son éviction de la revue *El caimán barbudo* « *como castigo porque consideraban que yo era una persona con problemas ideológicos* »<sup>25</sup>.

Deuxièmement, important également en terme d'image, le fait d'avoir très tôt et durablement été intégré à la *Semana Negra* de Gijón ; outre que cela le range dans une certaine catégorie

23 Padura Fuentes est parfois vu en « *esclavo amaestrado* », un « *Ejemplo inmejorable de censura internalizada que se traduce en razonamientos turbios para el autoconsuelo* », qui devrait se contenter d'écrire sur « *la abuelita, o la ceiba del parque, o las ruedas de casino...* » au lieu de « *hacer creer a la gente que es un escritor-que-sufre-para-dejar-testimonio-de...* ». « Padura y la censura » [en ligne], Penúltimos días, 19 diciembre 2008, disponible sur <<http://www.penultimosdias.com/2008/12/19/padura-y-la-censura/>>

24 <http://sabotaje.blogspot.com/category/literatura/page/2/>

25 María Laura Riba, « Entrevista: Leonardo Padura: "No me interesa escribir de manera sencilla" » [en ligne], *Cubarte, El Portal de la Cultura Cubana*, disponible sur : <<http://admin.cubarte.cult.cu/periodico/entrevistas/leonardo-padura-%EF%BF%BDno-me-interesa-escribir-de-manera-sencilla%EF%BF%BD/6753.html>>

d'auteurs, bien vue, c'est en partie à la *Semana Negra*, dont il est désormais « *un asiduo invitado y animador* »<sup>26</sup>, qu'il doit d'avoir été « remarqué » par les éditeurs étrangers<sup>27</sup>.

Troisièmement, le fait d'avoir été « parrainé » par Taibo II soi-même. L'étiquette d'« intellectuel de gauche » et la place spécifique qu'on décerne au Mexicain (« l'une des principales références du roman noir, et son grand défenseur et diffuseur »<sup>28</sup>) ne peuvent constituer de meilleur certificat des qualités littéraires de l'œuvre padurienne et, plus déterminant, du positionnement idéologique de son auteur. Taibo II a exercé une influence patente sur la trajectoire, mais aussi sur la construction de l'image de Padura Fuentes en tant qu'écrivain et en tant que personnage public. Ainsi le détail, bien moins insignifiant qu'il n'y paraît, de l'avoir inclus dans *La bicicleta de Leonardo*<sup>29</sup>, en lui donnant le rôle d'un personnage on ne peut plus valorisant de magicien cubain anarchiste, n'a certainement pas manqué d'intervenir. L'incidence du rôle majeur joué par Taibo II sur le processus de diffusion des romans de Padura Fuentes est à l'origine d'un autre réseau de malentendus possibles, notamment si l'on prend en compte l'évident conditionnement du champ critique. L'évaluation n'est-elle foncièrement biaisée par le « parasitage » des amitiés et autres complicités, sans doute innocentes, mais ô combien envahissantes ?

Quatrièmement, d'avoir été « découvert » par Anne-Marie Métailié, la grande prêtresse des lettres hispanophones en France et véritable caution de « qualité » et de « bon goût », presque l'arbitre des élégances en la matière... qui, non seulement a construit la tétralogie en véritable « produit culturel » pour lui assurer une implantation massive<sup>30</sup>, mais aura aussi été le moyen de le faire entrer et de l'installer chez les éditeurs européens les plus influents et les plus respectés ; rien moins que Tusquets et la célèbre collection « Andanzas » pour l'Espagne, où Padura figure aux côtés d'Arthur Miller, Ernst Jünger, Jorge Semprún... et quantité d'autres noms prestigieux. Tout cela étant incompatible avec des fractures, des brèches, des failles, notamment sur le plan de la position de l'auteur vis-à-vis du régime et de son passif. Or cette médiation est effectivement cruciale dans la mesure où les éditions Métailié ont pris cette décision curieuse que, contre toute logique apparente, *Máscaras* est sorti en premier en France, c'est-à-dire avant les deux premiers volets de la série ; empressons-nous de préciser qu'à l'exception de l'Allemagne, l'ensemble des éditeurs « étrangers » a fait de même, influencé par le choix français, il est vrai commercialement

---

26 Dennys Matos, « Leonardo Padura: "Intento escribir una novela esencialmente cubana" », [en ligne], *cubaencuentro.com*, *Encuentro en la red - Diario independiente de asuntos cubanos*, Año I, Edición 13, Miércoles, 20 diciembre 2000, disponible sur : <<http://arch.cubaencuentro.com/espejo/entrevista/2000/12/20/429.html>>»

27 Le grand éditeur italien Marco Tropea affirmait par exemple en 2000 : « [...] *En el caso de los policíacos fue especialmente curioso, porque yo leí a muchos de ellos pues mis primeras relaciones fueron a través de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos, y antes de fundar mi editorial ya sabía que el único al que se podía publicar era Leonardo Padura, aunque los otros tenían un gran éxito en Cuba. Pero a mí no me gustaban y lo que ha ocurrido con los libros de Leonardo en Italia me ha dado la razón* », disponible sur : <<http://cubaalamano.net/sitio/client/article.php?id=3992>>

28 Interview de Ramón Díaz Eterovic » [en ligne], *actu-du-noir. Blog de JM Laherrère*, 3 mai 2008, disponible sur : <<http://actu-du-noir.over-blog.com/article-19270145.html>>

29 Pablo Ignacio Taibo II, *La bicicleta de Leonardo*, México, Joaquín Mortiz, 1993.

30 « Avec des choix loin d'être anodins : choix du nom de l'auteur, Padura Fuentes cédant la place à Padura tout court pour éviter la confusion avec Carlos Fuentes, choix de la collection généraliste habillée d'une élégante couleur crème et non pas noire dans laquelle il est publié, choix des belles et typiques photos de couverture, choix des titres de chaque roman [*Électre à la Havane* est évidemment plus vendeur que *Máscaras*] et même choix de proposer une traduction de *Pasado perfecto* issue non pas de l'édition d'origine, mais de celle, lissée de ses aspérités, parue en Espagne...

payant. Car il est évident que l'ordre de publication n'est pas le fruit du hasard. Cela s'explique-t-il parce qu'il était meilleur ? Mais selon quel étalon ? Ou parce qu'il était en effet plus clairement « dénonciateur » à l'égard du régime, en quelque sorte débarrassé des tergiversations et ambiguïtés de *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma* et donc, plus conforme à ce que l'on attend chez nous d'un roman cubain ? Enchaînons avec l'argument identique (et aggravant puisqu'il se répète) qu'encore une fois, contre toute logique apparente, et encore une fois, au détriment de l'échafaudage construit par l'auteur pour le lecteur, *L'Automne à Cuba*<sup>31</sup>, la traduction de *Paisaje de otoño*, qui devrait clore la série, est sorti en France, et ailleurs ensuite, en deuxième position. Quelle place peuvent encore avoir les deux premiers opus, conçus dans une sobriété idéologique plus que significative et signés par un inconnu, en particulier hors des frontières cubaines, quand ils subissent l'encombrant voisinage d'histoires indéniablement différentes pour le contenu et écrites par un auteur à succès, en particulier hors des frontières cubaines ? Cela mérite réflexion quant à la prétendue acuité de la perspective et de la virulence formulative de l'auteur.

Cinquièmement, et cela est logiquement lié à ce qui précède, que les premières critiques d'une certaine ampleur qui lui sont consacrées et qui ont contribué à lui apporter le succès sont apparues non pas dans l'immédiat contexte cubain et international de la fin des années 1980 et du début des années 1990, mais presque dix ans après, c'est-à-dire alors que paraissait *Máscaras*... alors, surtout, que s'imposait pour tous, et définitivement, l'idée qu'il s'agissait d'une série (rappelons, Padura Fuentes s'est assez exprimé sur le sujet, que telle n'était pas l'idée de départ, pas plus qu'ensuite d'y adjoindre les prolongements que l'on sait), à laquelle on s'empressa d'ailleurs d'assurer une unité, grâce, entre autres, à un double étiquetage, « tétralogie des quatre saisons » (brandie sur la quatrième de couverture du titre que les lecteurs lisaient en premier), grâce à cette date de 1989 apposée sur le frontispice de chaque épisode, avec les ambiguïtés que suppose un volontaire et hautement ambigu alignement du temps de l'histoire, du temps du récit, du temps de l'écriture et donc du temps de la lecture, et grâce à la composition même des *incipit*, bientôt tiraillée entre les logiques contradictoires de la discontinuité et de la continuité – discontinuité avec un Conde devant sans cesse faire oublier son appartenance presque bienheureuse et son rôle actif au sein du corps de la police (symptomatiquement, les raisons avancées pour justifier son engagement seront progressivement diluées derrière une espèce d'écran de fumée argumentatif) par le biais de sa mise au travail en tant que personnage de roman noir à part entière, du moins en apparence, on l'a vu, et finalement pleinement « racheté » grâce à son métier de vendeur de livres anciens... et continuité grâce à la sempiternelle reprise de l'« attirail » condien, tout ce qui rend le personnage si proche, si attachant et si « inoffensif », d'où une accentuation de l'importance accordée à la vie privée du personnage (amour et amitié) et une multiplication des descriptions de sa dégradation physique, qui, dans *La neblina del ayer*, compose la photographie d'un homme vieillissant et si affaibli par l'alcool, le tabac, une mauvaise alimentation... et la désillusion, qu'il ne ferait pas de mal à une mouche. Qui aurait peur du tendre, gentil et au bout du rouleau ex-lieutenant de police ? Cette désignation, « ex-lieutenant Mario Conde » est récurrente dans le dernier roman en date ; certainement parce qu'elle marque bien la rupture d'avec la vie d'avant et parce qu'elle permet malgré tout de bénéficier du crédit inconsciemment accordé à quelqu'un que l'on place d'emblée et l'air de ne pas y toucher du côté des professionnels de l'investigation, etc. Il s'agit en somme de bénéficier de dire que le protagoniste a quitté la police et de dire qu'il a appartenu à la police. Ce qui est peut-être beaucoup demander au narrateur/lecteur. Une analyse poussée de l'ensemble des ouvertures des sept romans criminels de Padura Fuentes montrerait cette astucieuse combinaison d'éléments affirmant la rupture et d'éléments tissant le chaînage, pour gagner sur les deux tableaux. Une chose est sûre : le

---

31 Leonardo Padura, *L'Automne à Cuba* [*Paisaje de otoño*], Paris, éditions Métailié, 1999.

« ramassement » chronologique, qui fait notamment « découvrir » les trois premiers volets en même temps, et l'assimilation des perspectives et points de vue adoptés, fondus en un projet soi-disant concerté à l'avance, a nécessairement fait envisager les deux premiers, *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma*, à l'aune de ce que, contextuellement, Cuba et les Cubains étaient devenus après plusieurs années de « Periodo Especial en Tiempo de Guerra » et à l'aune de ce que, pour le parcours personnel et artistique de l'homme et de l'écrivain, posait et laissait supposer *Máscaras*, qui assura enfin à l'auteur un succès à grande échelle, alors que les deux autres titres étaient passés à peu près inaperçus. En France, la situation est d'autant plus compliquée du fait que c'est en 1998 seulement, date de la sortie de la première traduction, *Électre à La Havane*, que les journalistes se sont véritablement intéressés à Padura Fuentes, pour immédiatement l'encenser. Le quotidien *Le Monde* lui a alors consacré deux articles, dont l'un de Ramón Chao<sup>32</sup>, qui (c'est à signaler en raison de ses positions affichées vis-à-vis du régime cubain) a lui-même trouvé son compte dans l'exposition de la situation de l'île dans *Électre à la Havane*<sup>33</sup> ; il se félicite de ce que « derrière » « le masque figé sur la face du pays », « les choses indiquent que Cuba s'achemine vers le développement : deux travestis ont été étranglés dans le bois de La Havane. Qui plus est, deux commissaires viennent d'être expulsés de la police pour corruption, et deux autres sont sur le point d'être suspendus pour cause de négligence ». D'une certaine façon, c'est le roman de 1997, qui a fixé les paramètres et périmètres interprétatifs de l'auteur Padura Fuentes. Alexandre Lous estimait en 1998, dans *Le Magazine littéraire* :

Cela ne fait pas de doute : *Électre à la Havane* est un roman superbe et son auteur, Leonardo Padura Fuentes, un écrivain de toute grande classe – un écrivain dont on sent à tout moment qu'il est profondément habité par ses personnages et par l'histoire tragique qu'il raconte, un artiste chez qui domine le souci de composer une œuvre pleine de vérité, d'ardeur, de passions et d'émotions.<sup>34</sup>

Un simple survol des incipit a montré que cela méritait au moins quelques nuances. Reconnaissance et admiration logiques dans la mesure où *Máscaras* offre un récit qui, outre ses qualités indéniables, est à la fois saisissant et nécessairement fédérateur autant que persuasif – d'aucuns ironiseront en évoquant le « politiquement correct » –, au moins grâce à la thématique choisie et, additionnellement, grâce au confortable recours à l'intouchable figure tutélaire de Virgilio Piñera. Le tout ayant effectivement établi une concomitance faussement « naturelle » et génératrice d'une flagrante confusion idéologique<sup>35</sup> ; avec, entre autres effets pervers, un

32 R. Chao, « Sombres apparences (Sous couvert d'enquête policière, Leonardo Padura offre une plongée dans la réalité cubaine) », *Le Monde*, 15/05/1998.

33 Leonardo Padura Fuentes, *Électre à La Havane* [*Máscaras*], Paris, Éditions Métailié, « Bibliothèque Hispano-américaine », 1998.

34 A. Lous, « Mise en meurtre », *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 368, septembre 1998.

35 À propos de laquelle on peut se demander si elle n'est pas favorisée par Padura Fuentes lui-même quand, dans *Paisaje de otoño*, qui ferme (momentanément) la tétralogie, il rédige, comme toujours jusque-là, une « Nota del autor », dans laquelle il pose la date de 1997 comme ayant marqué la fin de la rédaction de la tétralogie tout en faisant figurer le repérage « Otoño 1989 » au bas de son texte. C'est effectivement la première fois qu'il englobe de cette manière le paratexte dans le texte, et opère sciemment la fusion entre les deux (dans la mixtion du « je » auteur et du personnage Mario Conde dans un « nous », source du récit), avec – par-delà le jeu, de notre point de vue secondaire, sur les frontières des différentes instances littéraires telles que les définissent la narratologie – la double caution que cela apporte au paratexte comme au texte... l'un devenant l'étai de l'autre, et réciproquement, en une démonstration à l'argumentation fallacieuse, autrement appelée « figure de boule de neige » – laquelle s'appuie sur la dépendance. Cet avant-texte pose – il est vrai très habilement – que 1997 = 1989 et que donc, 1989 = 1997, les conséquences d'une telle confusion chronologique étant évidemment nombreuses et lourdes de sens...

effacement presque inéluctable, mais regrettable de différences pourtant importantes entre ces *opus* quant à l'« engagement », dans tous les sens de ce terme, du narrateur omniscient et à ceux des personnages – à commencer par le protagoniste –, vis-à-vis de la réalité évoquée. N'y a-t-il pas là (dans la confluence entre le refus affiché du politique par l'auteur et les « circonstances horizontales » de la réception de son œuvre), la source d'un grave malentendu possiblement générateur d'erreurs interprétatives et de sérieuses déformations dans le portrait de Padura Fuentes pour l'histoire culturelle cubaine et internationale ? En outre, ces articles de 1998 créent une perspective foncièrement biaisée, puisqu'il s'agit de se limiter à commenter la traduction de *Máscaras*. Une limite due à l'absence de l'indispensable éclairage des interprétations synchroniques et, donc, de la comparaison utile qu'aurait dû apporter la lecture antérieure des traductions de *Pasado perfecto* et *Vientos de cuaresma*... Le jugement de Jean-Pierre Perrin : « Leonardo Padura [...] fouille au scalpel les entrailles de la société cubaine »<sup>36</sup>, exprimé dans *Libération*, également en 1998 à l'occasion de la publication d'*Électre à La Havane*, s'applique-t-il réellement aux premiers épisodes, susceptibles d'être considérés comme plus élusifs et évasifs dans la dénonciation politique ? Aurait-il été aussi tranché s'il avait porté sur eux, d'abord et exclusivement ? Le journaliste ne se serait-il pas, au contraire, étonné de leur manque de clarté et de vigueur doctrinales ? À leur parution en France, en 2001 et en 2004, *Passé parfait*<sup>37</sup> et *Vents de Carême*<sup>38</sup> ont par conséquent logiquement bénéficié des confortables filtres et prismes interprétatifs élaborés et consolidés quelques années auparavant, grâce à *Électre à La Havane* et au parasitage des coordonnées temporelles – interne et externe au texte. Il en résulte que les cartes de l'interprétation ont été dangereusement brouillées d'entrée de jeu, précisément à cause de l'ordre de publication des volumes. À notre avis, cette constatation cardinale légitime une interrogation initiale de fond sur les répercussions que cela n'a pas manqué d'avoir sur la perception que le lecteur français – pris comme simple exemple à confronter à des situations probablement similaires dans les autres pays européens – a de l'univers littéraire padurien et des options idéologiques qu'il véhicule, dans ses écrits autant que lorsqu'il prend la parole au nom des Cubains à telle ou telle tribune.

Sixièmement, le solide balisage par l'épitéxte – comme instrument d'un processus auto-exégétique à l'efficacité redoutable, l'autoportrait padurien n'ayant certes guère à envier au portrait par des tiers. Si dans *Seuils*, Genette écrivait que le texte :

[...] se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions [...] dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation...<sup>39</sup>

désormais il n'y a plus guère d'ambiguïtés sur le fait que les productions d'accompagnement, dans leurs versions papiers et numériques (avec l'incidence que les secondaires ont sur les premières), avec les sites webs d'auteurs, les blogs, les pages personnelles, les groupes de fans (131 membres pour les « Leonardo Padura lovers » sur Facebook et 4798 fans de sa page), sont, pour la plupart, non seulement revendiquées dans une appartenance pleine et entière au paratexte, mais travaillées pour envahir l'espace du texte lui-même (dont les marges sont sans cesse repoussées et à redéfinir), comme légitimement et fortement programmatiques. Le champ

36 J.-P. Perrin, « Un Condé à Cuba », *Libération*, Paris, jeudi 29 octobre 1998.

37 Leonardo Padura, *Passé parfait*, Paris, Métailié, « Bibliothèque Hispano-américaine », 2001.

38 Leonardo Padura, *Vents de Carême*, Paris, Métailié, « Bibliothèque Hispano-américaine », 2004.

39 Gérard Genette, *Seuils* (1987), Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2002, p. 7.

des questions sur le contenu, le statut et l'influence de l'auto-exégèse telle qu'elle se compose, s'exprime et s'affiche maintenant, trouve à notre avis en Padura Fuentes un excellent spécimen de cette savante association possible des médias traditionnels et d'internet pour solidement étayer, notamment avec un pré-pacte de lecture, l'assemblage classique de la stratégie intra-textuelle. Deux exemples de pratiques épitextuelles paduriennes efficaces : d'abord les très nombreuses interviews accordées à des amateurs ou professionnels (en ligne, on en trouvera aussi bien en espagnol, qu'en italien, qu'en français, qu'en anglais, qu'en allemand, qu'en portugais...), avec une accélération à partir de la reconversion et « métamorphose » de 1998, Padura Fuentes s'y livrant de bonne grâce et s'y montrant toujours fort prolixe, bien que terriblement redondant, en particulier quand il s'agit d'expliquer et de commenter son projet littéraire, le but étant de se placer du bon côté, en s'auto-proclamant représentatif de sa génération, en s'affichant préoccupé du sort de son pays, et en se donnant soi-même toutes les légitimités, notamment en clamant haut et fort le renoncement aux modèles du roman policier cubain socialiste<sup>40</sup>, avec tout ce que cela est supposé suggérer de renoncements et, plus encore, de transgression à/vis-à-vis de(s) modèles autres que strictement littéraires, en priorité des modèles socio-politiques évidemment ; ce alors que concrètement, il en assure durablement la pérennité dans ses textes et que donc, on le devine, il prône indirectement, l'avènement de cette fameuse troisième voie, ni le castrisme, ni le capitalisme, mais un retour au passé parfait de la Révolution... la proposition implicite étant que tout change pour que rien ne change vraiment, de recommencer sur les bonnes bases et les magnifiques prédispositions du début (que montraient, entre autres, le joyeux groupe de l'atelier d'écriture du lycée de la Víbora), en évacuant simplement les hypocrites et les salauds qui ont fait échouer le beau projet, car chez Padura Fuentes, ça n'est pas la Révolution qui est mauvaise, mais les hommes qui ont été chargés de la mener à bien et qui l'ont en somme usurpée au peuple. Significativement, Padura Fuentes revendique presque systématiquement dans ses interviews de ne pas aborder la contrée du politique et de s'en tenir à celle du social ; outre que cela est plus prudent et donne l'apparence de davantage de « réalisme », le plaçant au-dessus de la mêlée et hors des questions et débats obsolètes, cela suggère que l'avenir est à construire de manière pragmatique, c'est-à-dire non plus sur des idées et concepts creux – et surtout désormais érigés en épouvantails – que sur des principes collectifs et positionnements individuels de bon sens, de solidarité et de partage, tels les grands banquets généreusement offerts à la communauté des « amis » par Conde. Et surtout, il ressort de cette masse d'échanges avec la presse ou des lecteurs en général, dans des salons, dans des librairies..., que Padura Fuentes est visiblement très attaché à établir et cultiver une relation « immédiate » et « privilégiée » voire « affective » avec les uns et les autres, de surcroît autour du contenu de l'œuvre elle-même – d'ailleurs davantage dans sa dimension anecdotique qu'idéologique, par exemple s'agissant de répondre à la question récurrente de savoir si Conde finit par épouser Tamara. L'impact du discours auto-exégétique construit dans cet espace frontière en quelque sorte auto-fictionnel par un auteur-ami est dans son cas si important qu'elle a visiblement pris le pas sur le texte, au point de renverser les hiérarchies habituelles, l'œuvre devenant à peu près dépendante de l'auto-exégèse, avec la série de déformations que l'on imagine sans peine. Et l'épitéxte, c'est aussi le journalisme, avec lequel Padura Fuentes a toujours entretenu des liens étroits<sup>41</sup>. La presse est effectivement pour

40 À la question de savoir ce qui l'avait poussé à opter pour le genre noir, il a répondu : « le désir d'écrire un roman policier qui ne ressemblerait pas aux autres romans policiers cubains [L. P. F., « Je vis à Cuba, j'écris à Cuba, sur Cuba... » *op. cit.*, p. 17.], avec cette explication : « Le roman policier cubain que l'on a connu dans les années 1970 et 1980 était nettement politique, didactique, manichéen, pratiquait l'euphémisme, et se révélait assez peu élaboré sur le plan littéraire. Sa fonction a plus été propagandiste qu'artistique : avec cette optique, on ne peut mener à bien aucun projet littéraire ». *Ibid.*, p. 20.

41 Il a longtemps été chroniqueur et reporter, pour Juventud Rebelde et pour La Gaceta de Cuba, avant de devenir écrivain à plein temps.

lui l'espace idoine de la fabrique de l'auto-exégèse et, par-là, du formatage de la réception de l'œuvre littéraire à partir du façonnage de son image personnelle et de son image en tant que personnalité « collective ». Immanquablement l'auteur de l'œuvre de fiction établit et entretient à travers ces textes une sorte de correspondance détournée, mais évidente avec un tiers à l'identité fluctuante et aux contours mouvants certes, mais néanmoins bien plus concrètement ciblé qu'un lecteur de presse ordinaire... une facette extra-territorialisée mais complémentaire de l'instance du narrataire – le cœur du dispositif de la stratégie discursive mise en place. Un tiers qui présente l'avantage de permettre de « s'exposer » davantage, de « s'expliquer » différemment. Ou en tout cas à feindre de « s'exposer » davantage et de « s'expliquer » différemment, en l'occurrence pour permettre à Padura Fuentes de s'attribuer la place de sage au-dessus de la mêlée, de réceptacle de la culture cubaine « authentique »<sup>42</sup>, logiquement « *considerado uno de los más prestigiosos y agudos cronistas cubanos de los últimos veinte años* »<sup>43</sup>, avec l'importance que cela a pour lui assurer une écoute réelle et au travers de cela construire progressivement, mais solidement la crédibilité de ses engagements en général, dont certains sont, nous ne le nierons pas, tranchés et assumés... et ce afin de les étendre à ses romans et nouvelles alors qu'il n'est pas du tout évident qu'ils s'y trouvent. La portée de cette masse de textes, en apparence seulement périphériques, est donc insigne ; la principale question qu'elle soulève étant de déterminer dans quelle mesure le journaliste Padura Fuentes ne dédouane pas à bon compte un écrivain globalement frileux, pour ne pas dire plus, dans ses engagements.

Septièmement avec un balisage pas moins solide grâce à un péri-texte auctorial qui surprend par sa variété et son abondance – avec par exemple de nombreuses citations en exergue, huit auteurs convoqués pour les seuls quatre premiers volumes, et parfois d'ampleur importante –, enfin par sa ritualisation. Un ensemble révélateur à la fois d'une volonté très profonde de baliser/pré-conditionner la lecture à travers moult garde-fous et d'une recherche constante pour obtenir qu'avant même que le texte parle, il s'exprime non pas dans sa pleine émancipation, mais dans une étroite dépendance avec d'autres, à travers la voix de ce que l'on pourrait désigner comme un panthéon personnel d'auteurs. Ce qui est d'une importance capitale si l'on considère la répétition du processus de cession de la parole, a fortiori celle de l'entrée en matière, avec ce que l'on a démontré précédemment à propos de la récupération à bon compte, en particulier dans le lieu déterminant de l'*incipit* des voix de Chandler, Hammett, pour la première génération et pour les États-Unis, de Vázquez Montalbán et de Taibo II, pour les nouvelles générations et les pays de langue espagnole. Ce phénomène de mixtion constante de sa propre voix avec un concert de voix autres est évidemment intrigant. Quoi qu'il en soit, l'un et l'autre de ces mouvements (volonté de baliser/pré-conditionner la lecture – recherche d'une mécanique proche d'un jeu de ventriloque) composant une géographie péri-textuelle très intéressante en soi et dans les effets

---

42 Ses chroniques pour IPS, *Entre dos mundos*, sont décrites comme « *un recorrido por la cotidianidad artística y social de la isla en los años que enlazan el siglo xx y el siglo xxi* » et portées aux nues parce que jugées essentielles pour la préservation de la mémoire culturelle de l'île. Par exemple quand dans cette sorte d'entretien-reportage intitulé « *Habana cultura* » que l'on trouve sur YouTube, trois commentaires de spectateurs, « représentatifs » et édifiants aussi bien pour leur contenu que pour leur rhétorique, sont enregistrés en bas d'écran : « *El maestro describe, narra y expone la realidad cubana, sin los maquillajes que le endilgan otros escritores de generaciones pasadas* ».

43 Considéré il est vrai comme majeur, en particulier pour la récupération et la préservation de la mémoire cubaine (voir l'article de Ciro Bianchi Ross, « *Padura o la memoria – Mucho ha cambiado el periodismo en los últimos años.* » (2005), [www.cirobianchi.blogia.com/temas/agenda/pagina/4/>](http://www.cirobianchi.blogia.com/temas/agenda/pagina/4/>)), son apport à la presse s'est ainsi vu récompensé, en 2005 par le *Premio Nacional de Periodismo Cultural* et ses contributions (commencées en 1995, dans la section *Cultura y Sociedad de IPS*) ont été réunies dans un volume intitulé *Entre dos mundos*.

qu'elle produit et sur laquelle, de ce fait, on aurait tort de ne pas s'attarder. Eu égard à l'ampleur de la tâche, on s'en tiendra ici à un exemple, celui de *Pasado perfecto*, pour chaque élément péritextuel : dédicace, citations et note de l'auteur.

Pour ce qui est de la dédicace, s'il arrive qu'elle inclue d'autres personnages « accréditants » et valorisants par leur mention (Taibo II, Ambrosio Fornet et Dashiell Hammett), elle revient systématiquement à Lucía López Coll, l'épouse de l'auteur. Cela aussi assure le *continuum* entre des œuvres disjointes et dissonantes et cela renvoie à une première déclinaison de la stratégie de captation du lecteur. Dès le premier volet de la série, l'auteur pose en effet qu'il adresse son texte à un dédicataire privé, l'être qui partage au plus près son intimité, laissant entendre qu'il a livré bien plus que la simple histoire fiction de simples personnages de fiction évoluant dans une simple La Havane de fiction ; mais en même temps, il mêle à ce message privé, la parole d'un autre et de ce fait, il lui confère d'emblée le statut de prolongement d'une intention et d'un discours tiers... l'une et l'autre dimensions étant indissociablement mêlées, fusionnées. « *Para Lucía, con amor y escualidez* » étant une reprise et adaptation du titre de la nouvelle de l'écrivain étasunien Salinger, « Pour Esmé, avec amour et abjection ». Autant dire qu'avec d'un côté l'intime, puissamment étayé par la déclaration d'amour, et avec, de l'autre côté, l'intertextualité, solide avec le recours à un auteur largement reconnu, la dédicace sert de caution quant à la profondeur et à la sincérité du propos. Ce que l'on remarque, c'est que de nouveau, et déjà à cet emplacement du livre, il y a une difficulté à assumer et peut-être à savoir prendre la parole, à avoir sa propre parole, à s'exprimer en dehors d'une parole pré-existante – *Pasado perfecto* sera en quelque sorte à lire comme une réponse/concrétisation à/de ce qu'avait demandé la jeune fille de la nouvelle de Salinger au personnage de soldat et d'écrivain, un soldat et écrivain traumatisé par son expérience de la deuxième guerre mondiale et préoccupé par sa réflexion sur l'écriture, sur la possibilité de trouver le moyen d'échapper à la dimension éminemment sordide de la réalité en général, et plus précisément de la sienne, eu égard au contexte qui est le sien quand il se souvient de sa rencontre avec la toute jeune Esmé : la préoccupation du Sergent X d'écrire les événements, de le faire correctement, de manière authentique, visible dans son style de reportage direct et de longues citations de dialogues. Le plus important à retenir étant par conséquent la place accordée à la pureté et à l'authenticité tant des personnages que du récit. Or puisqu'ils sont mêlés et fusionnés par la dédicace de l'un, qui reprend le titre de l'autre, les deux textes sont effectivement similaires, au moins mis sur le même plan.

On l'a dit, Padura Fuentes encadre ses textes d'une ou de plusieurs citations. Il est certain que les exergues jouent un rôle déterminant dans la stratégie discursive, dans leur autonomie et, plus encore, dans les échos qu'elles produisent entre elles, au sein d'un même volume et au-delà et dans le réseau qu'elles tissent sur la totalité. L'essentiel portant sur une lecture à deux échelles, avec un premier niveau qui implique une équivalence avec la situation cubaine et un second, plus intéressant, qui, avec une lecture de fond et entière du texte souche, trahit une récupération abusive ou franchement inverse. L'analyse détaillée de « Cauchemars en Harmaguédon » de Ray Bradbury, sur lequel prend appui *Pasado perfecto* révèle ainsi une importante supercherie puisque loin de faire l'apologie du désengagement, l'étasunien défendait une position de résistance jusqu'au bout ; son cosmonaute échoué sur un astéroïde est tenté de se laisser sombrer dans le sommeil tandis qu'il attend les secours, mais il comprend qu'il ne le doit pas, sous peine de mourir. Ce qui est en effet une position radicalement contraire à celle défendue dans le roman, où le protagoniste aspire à dormir, précisément convaincu que seuls le retrait, le renoncement à la lutte lui apporteront le salut, loin des bruits perturbants du monde extérieur.

Et donc, comme si la déclaration d'intention n'était pas assez claire et avec elle le balisage du pacte d'écriture/lecture pas assez étroitement scellé, l'auteur ponctue le système dédicace + citation(s) en exergue de cette fausse « *nota del autor* », présente dans presque tous les volumes et d'ailleurs de plus en plus longue et personnelle, avec toujours le franchissement de 1998. Dans *Pasado perfecto*, il s'agissait pour l'auteur essentiellement de poser comme allant de soi et comme inattaquable la véracité de la narration et sa position combative. À son habitude, Padura Fuentes se glisse dans un texte pré-existant et connu de tous, apparemment de manière naturelle, du fait même de la familiarité du propos, en l'occurrence une mise en garde stéréotypée, avec la reprise des formules consacrées – « *los hechos narrados en esta novela no son reales...* » – qui en somme parlent et « fonctionnent » d'elles-mêmes (comme lorsqu'il affiche implicitement, mais sans ambiguïté ses référents intertextuels, en priorité au roman noir étasunien et espagnol, pour qu'ils insufflent à son histoire encore embryonnaire leur capital génétique « accréditant », leur mécanique, leurs positionnements idéologiques et l'histoire de leur diffusion dans le monde), pour feindre une adhésion entière et ainsi mieux la vider de sa substance. En l'occurrence, en marge de l'insistance sur l'objectivité du propos à venir et du persiflage, qui laissent entendre que l'auteur s'apprête à raconter une histoire qui sera conjointement le strict reflet de la réalité et une attaque frontale contre le régime, il avance l'argument qu'il procèdera par contournement..., parce que les circonstances l'exigent et parce que cela n'en sera que plus percutant, le message étant supposément logé dans les plis et replis du texte que nul ne saurait manquer de repérer et de décrypter, seul. Ce qui est pratique dans la mesure où cela laisse toute latitude au narrateur / auteur de ne rien exposer de concret, mais d'avoir une réponse prête pour les cas où un lecteur / critique s'étonnerait de ne pas trouver ceci ou cela de ce portrait supposément hyper-réaliste. Ceci ou cela ? Rien moins que ce qui fait que Cuba n'est pas un pays ordinaire, contrairement à ce que semble vouloir laisser croire *Pasado perfecto*. Bel exercice d'équilibriste que de prétendre dire, de surcroît avec véhémence, ce qu'en fin de compte on ne dit jamais.

Quelques mots pour conclure : si l'œuvre padurienne est riche et forte, ce n'est finalement pas réellement pour les qualités et vertus qu'on lui prête, les uns et les autres de ses lecteurs/« évaluateurs » étant principalement poussés par un goût pour l'exotisme facile, par une auto-satisfaction narcissique de se voir inclure entre les lignes dans le texte, ne serait-ce qu'en tant que décrypteur initié des marqueurs d'un genre littéraire qui a maintenant ses lettres de noblesse, par le soulagement de voir que l'utopie cubaine à laquelle a tant cru la génération de 1968 n'est pas complètement passée de mode... Non, si l'œuvre padurienne est riche, forte et importante, c'est en tant que reflet sensible et tragique, quoi qu'il en soit involontaire, d'un moment incroyablement complexe et certainement de transition pour la littérature insulaire, et bien au-delà pour le rapport du pays avec sa propre histoire. Padura Fuentes et Mario Conde marquent l'étape du renoncement difficile et douloureux à ce qui les a façonnés... une certaine idée de soi dans une certaine idée d'un nous, transcendant et exemplaire pour le monde entier. De sorte que c'est moins dans la maîtrise des techniques et autres artifices masquant son mensonge que Padura impressionne que dans cette fracture, ces brèches, ces failles qui lui échappent et laissent s'échapper une tout autre musique... peut-être un chant du cygne.

## BIBLIOGRAPHIE

- BIANCHI ROSS, Ciro, « Padura o la memoria – Mucho ha cambiado el periodismo en los últimos años » (2005), *wwwcirobianchi/Barraca Habanera*, disponible sur : <<http://wwwcirobianchi.blogia.com/temas/agenda/pagina/4/>> CHAO, R., « Sombres apparences (Sous couvert d'enquête policière, Leonardo Padura offre une plongée dans la réalité cubaine) », *Le Monde*, 15/05/1998.
- FORNET, Ambrosio, « El quinquenio gris: revisitando el término », Conferencia leída en la Casa de las Américas como parte del Ciclo La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios, *La Habana*, 30-01-2007, [en ligne], disponible sur : <<http://calpu.nuevaradio.org/?p=24>>
- GENETTE, Gérard, *Seuils* (1987), Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2002, 426 p.
- LAHERRÈRE, JM, « Interview de Ramón Díaz Eterovic » [en ligne], actu-du-noir. *Blog de JM Laherrère*, 3 mai 2008, disponible sur : <<http://actu-du-noir.over-blog.com/article-19270145.html>>
- LOUS, A., « Mise en meurtre », *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 368, septembre 1998.
- MATOS, Dennys, « Leonardo Padura: “Intento escribir una novela esencialmente cubana” », [en ligne], cubaencuentro.com, *Encuentro en la red - Diario independiente de asuntos cubanos*, Año I, Edición 13, Miércoles, 20 diciembre 2000, disponible sur : <<http://arch.cubaencuentro.com/espejo/entrevista/2000/12/20/429.html>>
- « Padura y la censura » [en ligne], Penúltimos días, 19 diciembre 2008, disponible sur <<http://www.penultimosdias.com/2008/12/19/padura-y-la-censura/>>
- PADURA FUENTES, Leonardo, *Pasado perfecto* (1991), Barcelona : Tusquets, Andanzas, 2000, 232 p.
- , *Vientos de cuaresma*, La Habana, Ediciones Unión, 1994, 211 p.
- , *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, Andanzas, 1997, 233 p.
- , *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, Andanzas, 1998, 260 p.
- , *La cola de la serpiente* (2000) – *Adiós Hemingway* (2001), La Habana, Ediciones Unión, 2007, 205 p.
- , *La niebla del ayer*, Barcelona, Tusquets, Andanzas, 2005, 360 p.
- PERRIN, J.-P., « Un Condé à Cuba », *Libération*, Paris, jeudi 29 octobre 1998.
- RIBA, María Laura, « Entrevista: Leonardo Padura: “No me interesa escribir de manera sencilla” » [en ligne], *Cubarte, El Portal de la Cultura Cubana*, disponible sur : <<http://admin.cubarte.cult.cu/periodico/entrevistas/leonardo-padura-%EF%BF%BDno-me-interesa-escribir-de-manera-sencilla%EF%BF%BD/6753.html>>
- TAIBO II, Pablo Ignacio, *La bicicleta de Leonardo*, México, Joaquín Mortiz, 1993, 374 p.

---

## À la recherche de la vérité perdue dans *La novela de mi vida* de Leonardo Padura

*En busca de la verdad perdida en La novela de mi vida de Leonardo Padura*

Searching for the lost truth in *La novela de mi vida* from Leonardo Padura

Cécile Marchand

MCF espagnol — Université du Maine

---

En 2002, l'écrivain cubain Leonardo Padura quitte pour un temps son personnage fétiche, le détective Mario Conde, pour présenter une œuvre profonde, à la structure complexe qui mêle les époques, la fiction et l'Histoire, intitulée *La novela de mi vida*. L'auteur y introduit plusieurs niveaux narratifs qui alternent et se répondent autour de la notion de vérité qui parcourt le roman. La recherche de vérité du protagoniste Fernando Terry, exilé cubain qui revient pour un mois, en 1998, afin de retrouver les Mémoires du poète romantique José María Heredia et chercher celui qui l'a contraint à quitter l'île, s'articule avec un second récit que constituent les Mémoires

*En 2002, el escritor cubano Leonardo Padura deja temporalmente su personaje favorito, el detective Mario Conde para presentar una obra profunda, de estructura compleja que entreteje épocas, ficción e Historia, titulada La novela de mi vida. El autor introduce varios niveles narrativos que alternan y dialogan en torno a la noción de verdad que recorre toda la obra. La búsqueda de la verdad del protagonista Fernando Terry, exiliado cubano que vuelve para un mes, en 1998, a fin de encontrar las Memorias del poeta romántico José María Heredia y buscar al que le empujó a dejar la isla, se articula con un segundo relato que constituyen las Memorias*

*In 2002, Cuban writer Leonardo Padura gave up for a while his favorite hero, the detective Mario Conde, to present a profound novel with a complex structure, entitled La novela de mi vida, which mingles eras, fiction and History. The author introduces several narrative levels that alternate and respond to one another, revolving around the notion of truth which runs along the work. The quest for truth of the character named Fernando Terry, a Cuban exile who comes back for a month, in 1998, in order to find the Memoirs of romantic poet José María Heredia and who looks for the man who compelled him to leave the island, intertwines around a second story, made up of Heredia's*



d'Heredia, puis un troisième qui montre les tourments de ceux qui en ont hérité, jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle. La notion de vérité lie les deux protagonistes principaux, Terry et Heredia, dans le souci de justice qui les anime, justice personnelle pour les deux, justice historique et engagement politique pour Heredia. L'absence de positionnement politique de Terry, personnage de la diégèse contemporaine, n'exclut pas le dévoilement d'une vérité crue sur le régime cubain et la situation socio-économique de la période illustrée.

Mots clés : Leonardo Padura Fuentes, Cuba, exil, Heredia, vérité  
 Domaine : xx<sup>e</sup> siècle, xx<sup>e</sup> siècle, Cuba, littérature

*de Heredia, luego un tercero que echa de ver los tormentos de aquellos quienes las heredaron, hasta principios de siglo xx. La noción de verdad vincula a los dos protagonistas Terry y Heredia en su preocupación mutua de justicia que les anima; justicia personal para ambos, justicia histórica y compromiso político para Heredia. La ausencia de posicionamiento político de Terry, personaje de la diégesis contemporánea, no excluye el desvelamiento de una verdad cruda sobre el régimen cubano y la situación socioeconómica del periodo ilustrado.*

*Palabras claves : Leonardo Padura Fuentes, Cuba, exilio, Heredia, verdad*

*Memoirs. A third narrative strand reveals the torments of those who inherited them, until the early 20th century. The notion of truth unites the two main characters, Terry and Heredia, through the concern for justice which motivates them; personal justice for both, historic justice and political commitment for Heredia. The absence of a political stance on the part of Terry, the contemporary diegetic character, doesn't exclude the revelation of a straightforward truth about the Cuban system and the socioeconomic situation of the era in question.*

*Keywords : Leonardo Padura Fuentes, Cuba, exile, Heredia, truth*

## Introduction

La vérité, au cœur de toute enquête policière, constitue une préoccupation constante du détective Mario Conde, personnage fétiche de l'écrivain cubain Leonardo Padura, auquel sont consacrés bon nombre de romans de celui-ci. Cependant, il est une œuvre dans laquelle n'apparaît pas el Conde mais qui se trouve traversée par la ligne conductrice de la vérité, intitulée *La novela de mi vida*<sup>1</sup> et publiée en 2002. Ce roman qui lui valut le prix international du roman de *Casa de Teatro*<sup>2</sup> présente une organisation diégétique recherchée, qui mêle époques, lieux et personnages fictifs comme historiques. Le Mexique au XIX<sup>e</sup> siècle, mais surtout Cuba aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles forment la toile de fond des trames narratives d'un *marielito*<sup>3</sup> de retour sur l'île pour un mois, Fernando Terry, émigré en Espagne, du poète José María Heredia<sup>4</sup>, lui aussi jadis contraint à l'exil, et celle de son propre fils, José de Jesús, au crépuscule de sa vie. L'imbrication complexe, savante des récits met en évidence diverses quêtes de vérité, qui courent tout au long de l'œuvre, et elle réunit les deux protagonistes principaux, Terry et Heredia. Fernando Terry est mû par l'obsession de trouver cette vérité ; non pour que justice lui soit rendue, car il est trop tard, mais afin d'apaiser son tourment d'avoir été trahi, dénoncé, selon lui. Et dans le cas du poète, il s'agit de laisser trace de sa vérité, de ses vérités, de les transmettre à son fils illégitime, Esteban, qu'il n'a jamais connu et dont l'existence ne lui a été révélée qu'à la fin de sa vie. Cette exigence de vérité va de pair avec un souci de justice qui s'exprime de façons diverses chez les personnages. Justice personnelle dans les deux cas, mais justice politique chez Heredia, idéologiquement engagé autant à Cuba qu'au Mexique, pendant sa courte existence, ce qui donne motif à une vision critique des gouvernements autoritaires, instables d'alors. Mais sous ce premier niveau critique, politiquement acceptable aujourd'hui, se profilent en creux, dans le reste du roman, des éléments beaucoup plus subversifs relatifs à Cuba, que retrouve et découvre Fernando Terry, 18 ans après son départ. La dénonciation d'une réalité nationale difficile est indirecte car elle se manifeste au détour des recherches que mène le personnage. L'œuvre convie donc à des révélations multiples et s'articule autour de la nécessité de vérité, qu'elle soit fictive, historique ou actuelle.

## Les recherches de vérité

Plusieurs récits se conjuguent dans le roman, correspondant chacun à une époque distincte. La diégèse première qui constitue l'*incipit* est consacrée au retour de Fernando Terry à Cuba, en 1998. La seconde, dans l'ordre d'apparition, est la narration métadiégétique de la vie de José María Heredia par lui-même dans ce qui se révélera être ses Mémoires, recherchés par Fernando Terry. Enfin, le récit de l'histoire de ces Mémoires, depuis la mort de la mère d'Heredia, qui les gardait secrets, jusqu'à leur destruction parachève cette construction triple.

Ce qui sustente l'histoire première, c'est la recherche de la part de Fernando Terry de deux vérités. Celle relative à un document rédigé par le poète Heredia, objet de la thèse de Doctorat du protagoniste, qui serait un roman ou des Mémoires. Un de ses meilleurs amis, Álvaro, lui a écrit à Madrid pour lui faire part de la découverte encourageante d'un document franc-maçon

---

1 Leonardo Padura, *La novela de mi vida*, Barcelona, Tusquets, 2002.

2 Centre culturel de Saint-Domingue.

3 Nom donné aux exilés cubains, partis du port de Mariel, en 1980, lors de l'exode de plus de 125 000 d'entre eux vers les États-Unis.

4 José María Heredia (1803-1839), à l'origine du romantisme poétique latino-américain, dut s'exiler après avoir été dénoncé comme conspirateur contre l'Espagne. Il ne put rentrer à Cuba que pour un bref séjour en 1836, après s'être rétracté sur ses positions révolutionnaires dans une lettre adressée au Capitaine Général Miguel Tacón.

s'y référant, dans le sous-sol des Archives nationales. Cette probable confirmation de l'existence de ce texte motive le retour au pays de celui qui avait dû en partir en 1980, après avoir perdu son poste de professeur de littérature à l'Université de La Havane, en raison d'une dénonciation calomnieuse. Et c'est justement la recherche du responsable de son exil qui anime tout autant Fernando et le conduit à affronter son passé.

Les Mémoires d'Heredia, quant à eux, ont pour but affiché de la part de leur auteur de dire ses vérités, de rectifier ce qui a été ou sera dit sur lui. Il relate également plusieurs découvertes de vérité qui ont ponctué son existence et la souffrance qui y a été associée. Ainsi peut-on citer la vérité sur celui qu'il a toujours considéré comme son ami, Domingo, sur Lola qui lui a menti sur l'enfant fruit de leurs amours, sur l'homosexualité de son oncle Ignacio ou encore sur les véritables activités de la tenancière du lupanar Madame Anne-Marie, espionne pour le compte du Gouvernement français.

Le troisième récit tourne aussi autour de la notion de vérité car les personnages, le fils d'Heredia, José de Jesús, ainsi que les compagnons francs-maçons légataires du manuscrit, se trouvent confrontés au choix de publier ou de faire disparaître les Mémoires en question, afin de dissimuler ou non les vérités qu'ils révèlent, et qui devaient être édités cent ans après la mort d'Heredia, selon ses dernières volontés.

De fait, la vérité est utilisée ici comme motif. Elle réapparaît constamment çà et là, à chaque niveau et fait dialoguer les différents récits entre eux en opérant une mise en abyme vertigineuse. Ainsi, Fernando cherche la vérité sur le manuscrit des Mémoires d'Heredia qui révèlent eux-mêmes la vérité sur Heredia. Seul le lecteur jouit de l'ensemble de toutes les révélations contenues dans ces trois récits qui s'entrelacent ou s'enchaînent car les recherches de Fernando sur le manuscrit, qui s'apparentent par ailleurs à une recherche policière, ne lui permettent que de confirmer son existence et reconstituer les vicissitudes de celui-ci jusqu'à 1932, lorsque Aquino les retire du coffre de la loge maçonnique pour les préserver de la descente de la police de Machado<sup>5</sup>, annoncée pour le lendemain matin. Il ne découvre donc pas qu'elles furent détruites en 1939, par le feu, des mains du descendant de Domingo (son ami qui l'a si souvent trahi), ne voulant pas que la vérité sur son aïeul soit dévoilée, car elle entacherait sa candidature à la présidence de la République.

### La vérité pour la justice

Comme l'a montré Renée Clémentine Lucien<sup>6</sup>, les deux premiers récits présentent « un rapport spéculaire » en établissant des parallèles dans les trajectoires de Fernando et d'Heredia, à des époques différentes. Tous les deux ont une passion pour les Lettres, sont victimes de trahisons – la femme dont ils sont amoureux en épouse un autre – connaissent l'exil forcé, et ne peuvent revenir à Cuba que pour un laps de temps limité (un mois pour Fernando, finalement deux mois et demi pour Heredia). Citons également la scène du voilier qui apparaît au début et à la fin du roman et semble placer les deux protagonistes dans une unité de temps et de lieu, l'un regardant l'autre s'éloigner à jamais de Cuba sur le bateau du dernier exil. Mais, en outre, ce qui les unit est l'obsession de la vérité intimement liée à la notion de justice. Il s'agit tout d'abord d'une préoccupation personnelle. Dès le début de l'engrenage qui va le faire chuter,

---

5 Gerardo Machado Morales, dictateur cubain, au pouvoir entre 1925 et 1933.

6 Renée Clémentine Lucien, « La novela de mi vida de Leonardo Padura : une variation sur la trahison et la censure », [en ligne], Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du SAL, 2007, disponible sur : <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/lucien.pdf>> (consulté le 10 février 2015).

Fernando s'accroche à « *su fe en la verdad* » car il n'a rien à se reprocher et ne comprend pas son interrogatoire par la police politique, incarnée par un certain Ramón, ni les mesures qui seront prises contre lui (suspension de son poste, remplacement dans des centres de travail, affectation à des tâches manuelles ou subalternes, pour le réhabiliter). Puis rapidement, comme dans le cas d'Heredia, la vérité ne se manifeste que comme une obsession de réparer l'injustice qui les frappe. Des considérations morales surviennent donc à ce moment-là. Chez Heredia, l'injustice provient de mensonges et de trahisons. Rédiger ses Mémoires doit servir à exprimer la vérité sur sa vie ou sa vérité sur sa vie afin qu'elle parvienne à Lola Junco, son grand amour, à qui il souhaite que soit confié le manuscrit mais surtout pour que le fils de leur passion, Esteban, qu'il n'a jamais vu, puisse connaître la vérité sur son père. Eu égard à sa condition de célèbre poète, la soif de témoigner sa vérité peut également s'adresser à la postérité afin que nul Cubain, nul lecteur ne le considère comme un traître<sup>7</sup>. De fait, le mot « *traidor* » est, avec le mot « *verdad* », celui qui revient le plus dans les termes utilisés par les deux protagonistes. Heredia ne fut pas un traître mais fut trahi. Fernando cherche aussi qui l'a trahi pour se faire justice certainement et pour cesser de soupçonner ses amis innocents.

Ce qui différencie les deux exilés dans leur rapport à la justice, c'est l'engagement politique d'Heredia qui n'a pas d'équivalent chez Fernando Terry. Il prend position contre l'esclavagisme, pour l'émancipation de Cuba et pour la démocratie : »

Sólo en democracia y bajo un Estado de leyes el hombre puede alcanzar su dimensión más plena<sup>8</sup>  
[...] dedicaría todas mis fuerzas [...] a luchar contra lo peor que el hombre había creado [...] la esclavitud y la tiranía.<sup>9</sup>

Ses Mémoires retracent son itinéraire politique qui débute par son engagement dans la Loge maçonnique de Matanzas, Rayos y Soles de Bolívar, récemment créée, qui doit servir la rébellion indépendantiste. L'échec de ce projet d'émancipation causé par la délation, une fois encore, provoque donc l'exil d'Heredia au Mexique où il poursuit son engagement politique pendant de longues années en collaborant avec les différents présidents ou en s'opposant à eux ouvertement ; utilisant sa plume ou participant à un épisode de répression, en sa qualité de juge de l'État du Mexique, dont il se repentira. Cette militance ne se retrouve pas chez Fernando Terry qui, bien que *marielito*, ne s'exprime pas sur la politique de son époque.

### Des vérités qui en cachent d'autres

L'auteur ne fait donc pas le choix de transformer le protagoniste de la période contemporaine en opposant acerbe du régime castriste. D'ailleurs celui-ci ne voulait pas partir de Cuba et caresse même le rêve – impossible dans l'immédiat – d'y revenir. Mais il utilise subtilement son retour et sa quête de vérité pour dévoiler d'autres vérités sur la réalité politique cubaine, au passage. La recherche des documents d'Heredia et celle du traître qui l'a dénoncé, croit-il, font diversion en permettant à Leonardo Padura de brosser un tableau des difficultés socio- économiques du pays et de revenir sur le contrôle des intellectuels. La présentation de cette réalité, de cette vérité,

---

7 « ¿Qué más te debo decir, hijo mío, [...] si has leído cada una de esas hojas, conocerás como nadie el hombre que fui y el que quise ser, pues descarnadamente, sin mentiras ni silencios, te he contado desde lo más escabroso a lo más personal o vergonzoso de mi vida, pues entendí que sólo sin enmascaramientos era posible tener este diálogo contigo y con los hombres del futuro a los que también me dirijo, y para los cuales, algún día, yo seré parte de la Historia... ». Leonardo Padura, *op. cit.*, p. 339.

8 *Ibid.*, p.72

9 *Ibid.*, p. 74.

s'opère posément, sans diatribe, mais la simplicité du discours confère une authenticité et une crédibilité majeure à la vision de Cuba, offerte par le détour de la fiction.

La mise à l'index de Fernando que l'on est venu chercher lors d'un cours, pour lui faire subir un interrogatoire, avant de le suspendre sans date de réintégration, puis sa réorientation professionnelle humiliante posent déjà la question de la prise en main culturelle des élites intellectuelles des années 70 par le régime et le contrôle constant de l'orthodoxie idéologique. Le face à face entre le professeur et le policier politique, qui deviendra *santero* puis vendeur de poisson, est le parangon de cet acharnement et du manque de libertés individuelles. On lui reproche pêle-mêle de ne pas avoir dénoncé son ami Enrique qui a tenté de fuir l'île, ses positions critiques face à certaines mesures du régime, sa poésie apolitique, puis on lui propose comme planche de salut de dénoncer ses compagnons déviants. Contrôle, manipulation, chantage, abus sont clairement mis en exergue dans cette confrontation traumatique pour Fernando. L'attente interminable de l'arrivée d'un hypothétique courrier débloquent sa situation administrative incompréhensible a des réminiscences du dossier de K. dans *le Procès*<sup>10</sup>. Par ailleurs, le rôle de la politique dans la culture est manifeste dans le sort subi par deux membres de son groupe d'amis, les Socarrones : Miguel Ángel, l'écrivain talentueux et militant mais devenu *desafecto* car accusé d'être *perestroïko* (savoureux néologisme) face à Arcadio, médiocre poète, mais consacré par le régime.

D'autres sujets sensibles sont évoqués comme l'homosexualité pourchassée (personnage d'Enrique) et la guerre d'Angola où périt Víctor, dont le destin prometteur de cinéaste a été brisé. La participation cubaine à ce conflit semble remise en question dans l'incompréhension qui frappe ses amis au moment de l'enterrement :

Aquel velorio de un cadáver ausente, que sólo ocho años después regresaría a su tierra, convertido en un montón de huesos anónimos, tapiados en una caja metálica, como el de los otros cubanos muertos en las estepas y selvas angoleñas.<sup>11</sup>

La surveillance politique s'exprime dans l'épisode qui fait se retrouver Conrado et Fernando dans leur bar favori Las Vegas, pendant la disgrâce de ce dernier. Bien qu'ils ne se soient pas vus depuis longtemps, Conrado n'échange que de brèves paroles avec son ami déchu par le régime, du fait de la présence d'un de ses représentants : « *Ah, mira –y Conrado se movió, evidentemente nervioso–, éste es Fonseca, un compañero..., es el secretario del Partido –y Fernando supo que lo decía con toda intención, mientras miraba hacia Fonseca* »<sup>12</sup>. Le rôle du C. D. R.<sup>13</sup> est évoqué, toujours par Fernando, qui craint la dénonciation : « *pero además temía que el presidente del Comité de defensa de su cuadro pudiera comunicar que no tenía vinculación laboral y lo aterraba la idea de estar fichado como vago o antisocial* »<sup>14</sup>. Il ne faut pas oublier que le point de départ des malheurs de Fernando est l'échec de la fuite de Enrique en bateau, que ce dernier paiera d'un an de prison et lui vaudra certainement de mauvais traitements voire des séances de torture, comme semble le suggérer sa décrépitude physique lorsqu'ils se revoient.

10 Franz Kafka, *Le Procès* (1933), Paris, Gallimard, 1987, 384 p.

11 Leonardo Padura, *op. cit.*, p. 60.

12 *Ibid.*, p. 219.

13 Comité de Defensa de la Revolución : en 1960, sont créés des comités de quartier pour défendre et protéger la Révolution. Ils constituent également un relais entre le parti et la base. Investis de nombreuses prérogatives, ils sont surtout craints pour la surveillance qu'ils exercent sur le voisinage et la dénonciation des attitudes contre-révolutionnaires.

14 Leonardo Padura, *op. cit.*, p. 217.

Le retour d'exil du protagoniste, avec un permis de résidence d'un mois seulement (autre preuve de la rigidité du pays), en 1998, donne lieu à une description des conditions de vie très précaires à Cuba, suite à la chute de l'URSS et avant le relais pris, dans une moindre mesure, par le Venezuela. Fernando incarne alors le candide que ses amis doivent instruire aux nouveaux us et coutumes : « *Fíjate, creo que la mayoría de mis pretendientes estaban más enamorados de mi apartamento que de mí. Tú sabes que aquí la gente adora las casas y los carros. Son más difíciles de conseguir que una mujer o un marido* »<sup>15</sup>, lui explique Delfina, la veuve de Víctor et son amour de toujours. Conrado le met au fait de la fraude généralisée qui permet aux plus astucieux de « résoudre », d'améliorer le quotidien :

[...] me dijo que dentro de poco empieza también a fabricar Coca-Cola [...] Y también café empaquetado al vacío, y tabacos Montecristo y Cohiba con sellos de garantía [...] Esto es una locura [...] cuando tapan un hueco se abre otro y no alcanza ni con un policía por persona [...] venden cualquier cosa [...].<sup>16</sup>

Les déplacements de Fernando dans La Havane sont également l'occasion de souligner les changements concrets que connaît le pays avec la légalisation du dollar qui donne accès à des produits introuvables auparavant :

Las tiendas en dólares se multiplicaron por toda la isla, vendiendo libre y fácilmente lo que sólo había estado en los sueños imposibles de los cubanos [...] el panorama cubano se había poblado de aquel mundo que tenía ya como única barrera la posesión o no de los esquivos billetes verdes.<sup>17</sup>

Enfin, le discours amer que tient Fernando à chacun de ses amis sur la désolation de l'exil motive une réponse véhémement de Tomás, morceau de bravoure de la diégèse qui s'approche le plus d'une dénonciation flamboyante de la réalité cubaine :

¿ Tú sabes lo que es ser profesor de la [...] Universidad de La Habana y tener que desayunar con un cocimiento de hojas de naranja ? ¿ Tú has comido picadillo de cáscaras de plátano ? ¿ Tú has ido en bicicleta de tu casa a tu trabajo, todos los días, durante cuatro años ? ¿ Tú has visto a tu madre enfermarse de neuritis [...] y quedarse ciega en dos semanas ? ¿ Y has tenido miedo de que tu hija termine metiéndose a puta ? [...] yo lo he aguantado todo y no tengo nada: un carro viejo sin gasolina, una casa despintada y unos cuantos libros [...] porque vendí los vendibles para comprar aceite y leche en polvo [...].<sup>18</sup>

Le motif littéraire du retour du protagoniste, après dix-huit ans d'exil aux États-Unis, puis surtout en Espagne, sert donc l'auteur dans son désir de rendre compte d'une réalité qui est contemporaine de l'écriture du roman – 1999- 2000 – de la même façon que le récit des pérégrinations du manuscrit permet d'évoquer la dictature de Gerardo Machado. Enfin, les Mémoires d'Heredia embrassent les soubresauts de l'Histoire de Cuba et du Mexique au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Conclusion

De toute évidence, Leonardo Padura n'est pas un opposant aigri du régime cubain castriste mais il tient à en montrer sa réalité, de façon détournée : que ce soit le bâillonnement de l'expression des années 70, les affres de la Période Spéciale ou les perversions sociales et morales engendrées

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 267.

par la légalisation et l'usage du dollar dans l'île. L'objet de ce roman, qui marque le premier éloignement littéraire de l'auteur de ses romans dits policiers, s'attache à chercher, à révéler, la vérité, les vérités, fictives et/ou historiques dans un jeu d'ambivalences qui est annoncé dans le titre même de l'œuvre *La novela de mi vida*, elle-même un roman, qui renvoie à un vers du poète José María Heredia utilisé en épigraphe et cité à plusieurs reprises, avec de légères variantes, dans l'autobiographie fictive de celui-ci mais également par Terry, dont ce poète fut l'objet d'étude : « *¿Por qué no acabo de despertar de mi sueño ? ¡Oh ! Cuando acabará la novela de mi vida para que empiece su realidad ?* »<sup>19</sup>. L'auteur conjugue ainsi habilement fiction et Histoire dans un roman polyphonique et subtilement engagé.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 13.

## BIBLIOGRAPHIE

BEHAR, Sonia, « Perspectivismo y ficción en La novela de mi vida : la Historia como versión de sí misma », in : *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad : los estudios culturales hispánicos del siglo XXI*, 2008, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, Biblioteca otras utopías, 35, p. 23-29.

KAFKA, Franz, *Le Procès* (1933), Paris, Gallimard, 1987, 384 p.

LUCIEN, Renée Clémentine, « La novela de mi vida de Leonardo Padura : une variation sur la trahison et la censure », [en ligne], Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du SAL, 2007, disponible sur : <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/lucien.pdf>> (consulté le 10 février 2015).

VIZCARRA, Héctor Fernando, « Un enigma de texto ausente : La novela de mi vida de Leonardo Padura », in : Antonio J. Gil González (ed.), *Las sombras del novelista*, Dijon, Editions Orbis Tertius, 2014, p. 371-379.

---

## Le roman néo-policier de Leonardo Padura : un regard critique sur la réalité cubaine

*La novela neopolicial de Leonardo Padura : una mirada crítica sobre la realidad cubana*

*The Neo-crime Novels of Leonardo Padura : a Critical Look at Cuban Reality*

Paula GARCÍA TALAVÁN

---

À travers le regard critique de son personnage Mario Conde – protagoniste et centre structurant de sa série de romans néo-policiers – Leonardo Padura a réussi à nous donner sa vision personnelle de la réalité cubaine des deux dernières décennies. La réalité qu'il montre dans ses romans diffère de celle qui est reflétée dans le discours officiel du gouvernement cubain, qui en omet les parties les plus obscures et les plus scabreuses. Cependant, la version de Padura n'est pas non plus une fidèle représentation de la quotidienneté de l'île. Dans notre article, nous tentons de dévoiler les stratégies mises en place par Padura pour transmettre son interprétation de la réalité cubaine au sein de ses romans néo-policiers, dans lesquels l'auteur s'approprie les schémas idéologiques, culturels, moraux et littéraires associés à l'ordre établi, et les inverse de façon ironique dans l'intention de révéler la fausseté de leurs principes. Padura utilise également des métaphores pour nuancer ses impressions, et il se sert des histoires d'autres époques et d'autres latitudes pour expliquer ce qui se passe à Cuba. Ainsi, il offre une vision de

A través de la mirada crítica de su personaje Mario Conde – protagonista y centro estructurador de su serie de novelas neopoliciales – Leonardo Padura ha logrado proporcionar una visión personal de la realidad cubana de las dos últimas décadas. La realidad que él muestra en sus novelas se aleja evidentemente de la que refleja el discurso oficial del gobierno cubano, que omite las partes más oscuras y escabrosas de la misma. Sin embargo, la versión de Padura no es tampoco una fiel representación de la cotidianidad de la isla. En nuestro artículo, intentamos desvelar las estrategias puestas en marcha por Padura para darnos su interpretación de la realidad cubana en sus novelas, en las que el autor se apropia de los esquemas ideológicos, culturales, morales y literarios asociados con el orden establecido, y los invierte desde un punto de vista irónico con la intención de revelar la falsedad de sus principios. Asimismo, Padura utiliza metáforas para matizar sus impresiones, y se sirve de historias de otras épocas y de otras latitudes para explicar lo que ocurre en Cuba. De esta forma, ofrece una visión de la realidad

la réalité cubaine beaucoup plus complexe et réaliste que celle du discours révolutionnaire.

*cubana mucho más compleja y verosímil que la del discurso revolucionario.*

Mots-clés: «Leonardo Padura Fuentes, roman néo-policier, réalité cubaine, ironie

*Palabras claves : Leonardo Padura Fuentes, novela neopolicial, realidad cubana, ironía*

Domaine : xx<sup>e</sup> siècle, xxi<sup>e</sup> siècle, Cuba, littérature

*Mario Conde es una metáfora, no un policía, y su vida, simplemente transcurre en el espacio posible de la literatura.*

Leonardo Padura, *Máscaras*

Il ne fait aucun doute que la clef du succès que connaît Leonardo Padura réside dans la richesse de sa prose, extrêmement soignée, dans les thèmes contemporains abordés, mais aussi dans l'image de Cuba qu'offrent ses romans. Cuba constitue un cas singulier dans le monde. Cette île, de culture occidentale, sous un régime communiste maintenu pendant plus de cinquante ans – malgré la chute du bloc soviétique et l'opposition d'ennemis aussi puissants et tenaces que les États-Unis –, est aussi soumise à une manipulation de l'information, tant par les médias cubains que par les médias étrangers. Cela a contribué à la création, en dehors de ses frontières, d'une image manichéenne de ce pays qui est considéré, comme l'indique Padura, comme un paradis socialiste pour les uns et comme un enfer communiste pour les autres<sup>1</sup>. Or, comme l'auteur essaie de le montrer dans ses textes, Cuba n'est en fait ni l'un ni l'autre. C'est justement sa vision personnelle de la réalité cubaine, dissociée des intérêts politiques et très critique envers certains aspects du processus révolutionnaire, qui constitue l'un des aspects les plus attractifs de ses romans.

Comme Padura l'a expliqué lui-même à plusieurs reprises, quand il a commencé à écrire le premier roman de son cycle policier, *Pasado perfecto*, il était sûr de vouloir faire une littérature qui reflète les contradictions de la réalité et qui montre la diversité d'opinions et de points de vue existant à l'intérieur de la société cubaine, le sien inclus :

*Yo quería hablar, desde una realidad que conozco muy bien y desde una perspectiva interior, de este mundo cubano con una visión [...] personal, pero que también fuera en muchos sentidos la visión de mi generación, de las frustraciones, las esperanzas, los desencantos de mi generación.*<sup>2</sup>

Il essayait par là de laisser un témoignage « *de lo que han sido la vida cubana y la sociedad cubana en estos últimos años* »<sup>3</sup>. En outre, il voulait le faire en utilisant les ressources du roman policier qui, selon lui, possède « *la virtud de que te coloca directamente en un lado de la realidad y de la sociedad que siempre es el más oscuro* »<sup>4</sup>, ce qui lui permettrait de montrer cette partie de la réalité qui n'apparaît pas dans la presse officielle aseptisée, et qui est niée ou faussée par les dirigeants politiques comme si elle ne faisait pas partie de l'île.

Avant l'apparition de l'œuvre policière de Padura s'était imposée à Cuba la pratique du « roman policier révolutionnaire », cultivée par de nombreux écrivains depuis 1971 jusqu'au milieu des années quatre-vingt. Le gouvernement révolutionnaire a vu en lui un moyen efficace de diffuser l'idéologie socialiste. Il a donc encouragé sa pratique avec la création en 1972 du « Concours Anniversaire du Triomphe de la Révolution » – encore en vigueur aujourd'hui – et a subventionné la publication des romans qui répondaient fidèlement au patron très précis imposé par les règles du concours. Ainsi a-t-on vu proliférer des romans qui répétaient systématiquement des structures et des formules schématiques et manichéennes, et dont les personnages étaient absolument plats, définis par leur adhésion à la cause, présentés comme de bons révolutionnaires

1 Leonardo Padura, « Yo quisiera ser Paul Auster (Ser y estar de un escritor cubano) », *Un hombre en una isla. Crónicas, ensayos y obsesiones*, Santa Clara, Sed de Belleza, 2012, p. 220.

2 Leonardo Padura, in Doris Wieser, « Leonardo Padura: "Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos" » [en ligne], *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 2005, n° 29, disponible sur : <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>> (consulté le 20 mars 2015)

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

ou comme de méchants contre- révolutionnaires. Formatee à l'excès, mise uniquement au service de l'idéologisation politique et dépourvue de toute préoccupation esthétique, la pratique de ce type de roman a notablement diminué à partir de 1985.

En tant que critique littéraire, Padura avait commencé à dénoncer les inconsistencies et les dangers du roman policier révolutionnaire depuis 1981. Il disait à ce propos :

*Se ha aferrado a determinados cánones y estereotipos desgastados por los muchos cultores del género, cerrándose así la vía de acceso hacia una interpretación más certera y acabada de nuestra realidad [...]. En la mayor parte de estas obras los personajes siguen siendo figuras de cartón-tabla, huecas, endeble y planas, elaboradas con infantil maniqueísmo; las situaciones simples; el idioma raquíptico; las técnicas novelescas olvidadas; y el arte de narrar desconocido [...] salvándose sólo en [...] su orientación ideológica, que responde sin eficacia artística a los intereses del proletariado en el poder, ya que, en última instancia, esas obras pretenden ser un reflejo realista de la realidad, aunque, luego de pasar por las manos de algunos escritores, el lector puede preguntarse: ¿de qué realidad?*<sup>5</sup>

C'est pourquoi il a décidé d'écrire :

*Un tipo de novela policial cubana, que fuera muy cubana, pero que no se pareciera en nada a la novela policial cubana anterior, a la que me había antecedido. Y [...] tratar de hacer esta literatura de un carácter social, profundizando en el conocimiento de un momento, de una época, de las contradicciones de unos personajes que tienen un peso generacional muy fuerte. Son gente de mi generación, Conde y el grupo de amigos del que él se rodea.*<sup>6</sup>

Avec ce projet, Padura a commencé l'écriture de son cycle romanesque policier, dont Mario Conde est le personnage principal. Les quatre premiers livres, *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), et *Paisaje de otoño* (1998), forment la tétralogie de *Las Cuatro Estaciones*, dans laquelle Mario Conde exerce en tant que lieutenant au sein de la police de La Havane. S'y ajoutent postérieurement *Adiós, Hemingway* (2001) – réédité avec quelques retouches en 2006 –, *La neblina del ayer* (2005), *La cola de la serpiente* (2011) et *Herejes* (2013). Dans ces quatre derniers romans, Mario Conde a quitté la police et se consacre à la brocante de livres anciens mais trouve toujours une bonne raison de s'impliquer dans de nouvelles enquêtes.

L'intention et l'esthétique de ces romans, très différentes de celles du roman policier révolutionnaire, coïncident pleinement avec celles du roman néo-policier ibéro-américain, qui apparaît en espagnol et en portugais dans les années quatre-vingt, de part et d'autre de l'océan Atlantique, et dont Padura est l'un des premiers théoriciens<sup>7</sup>. Dans ses textes théoriques, Padura a expliqué la proximité entre les écrivains de romans néo-policiers, tous liés par leur intérêt pour l'exploration de nouvelles possibilités narratives et par leur besoin de redéfinir l'image des espaces qu'ils habitent. En outre, il a remarqué que ces écrivains pratiquent :

*Una literatura urbana, apegada a una cotidianidad donde no hay demasiado espacio para la poesía, que artísticamente procesa y devuelve sin exotismo la vida de unas sociedades en descomposición, [y*

5 Leonardo Padura, « Diez años de novela policial », in : *Coloquio sobre literatura cubana*, La Habana, Sociedad Económica de Amigos del País, 1981, p. 233-237.

6 Paula García Talaván, « “Ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo”. Entrevista con Leonardo Padura » [en ligne], *Les Ateliers du SAL*, 2012, n° 1-2, deuxième époque, p. 318, disponible sur : <<http://lesateliersdusal.com/numeros-antteriores/segunda-epoca-2/numero-1-2/>> (consulté le 22 mars 2015)

7 Padura a théorisé sur ce type de roman dans son essai « Modernidad y postmodernidad : la novela policial en Iberoamérica », *Hispanérica*, 1999, no 84, p. 37-50 ; et il a déjà utilisé le terme « neopolicial iberoamericano » dans Juan Armando Epple, « Leonardo Padura Fuentes. Entrevista », *Hispanérica*, 1995, n° 71, p. 60.

*que] ha creado con su insistencia un nuevo rostro, acaso hoy más verdadero, de un mundo donde se imponen, como el pan nuestro de cada día, el miedo y la violencia.*<sup>8</sup>

À son avis, il existe même un « esprit de corps » entre les écrivains néo-policiers ibéro-américains, généré à partir de leur défense commune d'une même posture esthétique : « *la de saberse contadores de historias, creadores de fábulas sobre la sociedad contemporánea y la de trabajar con la intención de romper los elitistas códigos de la literatura escrita para otros literatos, que tanto abunda y aburre en nuestros panoramas editoriales* »<sup>9</sup>.

Étant donné que les écrivains se servent du roman policier comme véhicule pour scruter et pour susciter un regard critique sur la réalité de leurs sociétés respectives, leurs œuvres peuvent être considérées – Padura l'a aussi reconnu – comme une littérature pleinement nationale, fondée sur des prototypes et des structures nationales. Le lien du crime avec le milieu dans lequel il se produit est, selon cet écrivain, inéluctable<sup>10</sup>. D'où le fait que le roman néo-policier de Padura soit nettement cubain, ce qui ne signifie pas qu'il reproduise nécessairement un reflet exact de la réalité quotidienne de l'île. Dans la première partie de notre article, nous aborderons le type de roman choisi par Padura pour traiter de la réalité cubaine et le rôle du personnage principal. Dans la deuxième et la troisième partie, nous essayerons de montrer comment Padura parvient à offrir une vision de la réalité cubaine plus complète et complexe que celle soutenue par le gouvernement, sans pour autant donner une image exacte de celle-ci. D'abord, nous nous pencherons sur la remise en question des schémas véhiculés par le discours officiel – littéraires, idéologiques, socio-culturels et moraux – entreprise par l'écrivain dans son cycle policier. Ensuite, nous nous approcherons de quelques procédés d'écriture auxquels Padura a recours pour atteindre son objectif.

### **La réalité cubaine vue à travers un monde de fiction**

Les romans de Padura ne reproduisent pas le travail de la police cubaine réelle, mais celui d'une possible police cubaine qui agit à l'intérieur du monde de fiction créé par l'auteur dans son œuvre littéraire. De fait, le lieu dans lequel elle travaille, la *Central*, n'existe pas à Cuba, de même que le policier nommé Mario Conde n'existe pas non plus.

S'il est des exemples d'œuvres littéraires qui ne sont pas fictives – comme le témoignage, les lettres ou les mémoires –, ainsi que des exemples de fiction non littéraires – tel que la bande dessinée –, comme l'explique John Searle<sup>11</sup>, l'œuvre néo-policrière de Padura se place quant à elle dans la catégorie des littératures de fiction qui produisent un effet de réel. Ainsi le texte littéraire n'est-il vraisemblable que par rapport à ce qui se passe dans la réalité quotidienne et la correspondance plus ou moins directe entre l'un et l'autre détermine le niveau de vraisemblance de l'œuvre littéraire qui se transforme ainsi en une représentation de la réalité quotidienne.

Selon Thomas Pavel, nombreux sont les contextes historiques et sociaux où les écrivains et leurs lecteurs acceptent l'idée qu'une œuvre littéraire raconte quelque chose d'envisageable en ce qui concerne le monde réel. Cette attitude correspond particulièrement à la littérature réaliste,

8 Leonardo Padura, « Miedo y violencia : la literatura policial en Iberoamérica », in : Lucía López Coll (éd.), *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*, Madrid, Plaza Mayor, 2003, p. 19.

9 *Ibid.*, p. 21.

10 Voir Eva Sáiz, « Novela negra (iberoamericana) sin prejuicios » [en ligne], *El País*, 13 avril 2012, disponible sur : <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/13/actualidad/1334348305\\_227756.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/13/actualidad/1334348305_227756.html)> (consulté le 24 mars 2015).

11 John Searle, *Expression and Meaning* (1979), Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 58-60.

dans le sens le plus large du terme. De ce point de vue, le réalisme est plutôt une attitude face à la relation entre le monde actuel et la vérité des textes littéraires qu'un ensemble de conventions stylistiques et narratives ; et le critère de la vérité ou la fausseté d'un texte littéraire est basé sur la notion de possibilités quant au monde actuel<sup>12</sup>.

Cela dit, et tenant compte du fait que, à l'égard de la réalité connue, Padura rend vraisemblable la réalité qu'il présente dans ses textes, nous pouvons préciser que ses romans offrent une représentation de la réalité cubaine concevable – c'est-à-dire possible – par rapport au monde réel. Par rapport à la tradition littéraire, ceux-ci se situent plus précisément dans l'esthétique du réalisme critique, introduit dans le roman policier par les écrivains Nord-américains Dashiell Hammett et Raymond Chandler dans les années trente du vingtième siècle.

Ainsi, Conde n'est pas un policier réel, mais un personnage crédible dans le contexte cubain. De même, il est placé dans un entourage vraisemblable. Comme l'explique Padura :

*Le creo un cuerpo policiaco ficticio en el cual hay personajes que se van moviendo alrededor suyo, algunos más disciplinados, otros corruptos, otros con autoridad, porque necesitaba esta corporeidad de este universo policiaco en el que se movía el Conde. Pero siempre lo concibo como un mundo de ficción, porque la novela policiaca únicamente puede crear un sentido de verosimilitud si se aleja de la realidad y crea su propia realidad. Eso es lo que trato de hacer con mis novelas.*<sup>13</sup>

Pour cette raison, à la place d'un détective privé<sup>14</sup> qui, effectivement, n'existait pas dans le contexte cubain à la fin des années quatre-vingt, il crée la figure d'un policier cubain dont le caractère se définit non par son adhésion à un règlement mais par le fait d'avoir une personnalité à la fois complexe et contradictoire, présentant quelques manies et beaucoup de défauts. Mais que ce soit à Cuba ou ailleurs, Conde ne pourrait pas travailler en tant que policier parce que, comme le dit Padura sans ambages, « *no sabe absolutamente nada de investigación criminal* »<sup>15</sup>. En effet, bien qu'intelligent et perspicace, il se laisse guider par ses prémonitions qui se manifestent par une douleur ressentie au-dessous du mamelon gauche, précisément où se situe son cœur. En outre, il ne sait pas pourquoi il est policier ; en réalité il veut devenir écrivain et il vit en regardant vers le passé avec une grande nostalgie, en essayant de déceler les erreurs qu'il a commises pour arriver à sa situation présente, dont il est profondément insatisfait.

Conde, fondamentalement, est un personnage littéraire, ce que confirment les nombreuses références à d'autres personnages célèbres de roman policier, auxquels il s'identifie parfois et dont il préfère d'autres fois s'écarter, en remarquant ironiquement leurs différences. En se rapprochant et en s'éloignant de ces personnages de fiction – parmi lesquels nous pouvons citer le Sherlock Holmes d'Arthur Conan Doyle, le commissaire Jules Maigret de Georges Simenon, le Père Brown de G. K. Chesterton, le Philip Marlowe de Raymond Chandler et le Sam Spade de Dashiell Hammett –, Conde fait ressortir sa propre condition de personnage littéraire, qui se construit à partir des modifications introduites sur des modèles littéraires déjà existants. Cela devient évident dans *Paisaje de otoño*, quand après avoir trouvé le bouddha d'or que le défunt

12 Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 63.

13 Leonardo Padura, in : Doris Wieser, art. cit.

14 Nous l'avons dit : les romans néo-policiers de Padura reprennent la tendance de la critique sociale propre au roman policier noir nordaméricain, et le personnage de Conde, dans un premier moment, semble partager de nombreux traits avec certains détectives privés tels que Sam Spade, créé par Dashiell Hammett, ou que Philip Marlowe, créé par Raymond Chandler, ce qui aurait pu justifier que Padura choisisse également un détective comme personnage principal.

15 Leonardo Padura, in : Doris Wieser, art. cit.

Miguel Forcade Mier avait caché dans le jardin de la maison familiale de El Vedado, Conde reconnaît qu'il se sent comme un personnage du *Faucon maltais* de Hammett<sup>16</sup>.

Comme Padura l'explique, ce personnage remplit la fonction de filtre d'observation de la réalité, c'est-à-dire de médiateur entre la réalité cubaine et la vision que l'écrivain a de celle-ci. Pour cette raison, il dispose d'un œil critique capable d'analyser en profondeur tout ce qu'il voit. Il est intelligent, sensible, il jouit d'une certaine formation intellectuelle et d'une certaine culture et possède « *una visión siempre interrogativa sobre la realidad cubana, con una gran carga existencial* »<sup>17</sup>. Ainsi, il prend de la distance à l'égard de la réalité qui l'entoure et se penche sur elle en adoptant une posture ironique.

Les quatre premiers romans de la série se déroulent en 1989. Conde a trente-cinq ans et il travaille depuis dix ans comme policier à La Havane. Avec le temps, de roman en roman, Conde change physiquement et psychologiquement. Il modifie également sa vision de la réalité à mesure que la connaissance qu'il en a change – connaissance qui devient plus riche, plus profonde et plus réfléchie –, et à mesure qu'il change sa propre perspective sur certains sujets, laquelle mûrit grâce à la distance que lui confèrent les années et l'expérience. Ses changements coïncident avec ceux qui se produisent dans le pays et qui touchent tant l'état de la ville de La Havane – sa détérioration progressive, l'accentuation de ses contrastes – que celui de ses habitants, dont il montre la désorientation croissante dans cet espace.

Ainsi, dans *Herejes*, dernier roman du cycle néo-policier, Conde, à cinquante ans passés, a beaucoup changé, tout comme ses amis et son pays. Comme il le reconnaît, après l'expérience vécue dans les années quatre-vingt-dix, le pays se montre plus dur, et ses habitants sont plus désenchantés et cyniques. De plus, ils sont maintenant plus vieux et fatigués. Mais ce qui s'est le plus altéré, comme le précise Conde, ce sont deux types de perceptions :

La que el país tenía de ellos, y la que ellos tenían del país. Supieron de muchas maneras que el cielo protector en el cual les habían hecho creer, por el que habían trabajado y sufrido carencias y prohibiciones en aras de un futuro mejor, se había desarbolado tanto que ya ni siquiera podía protegerlos del modo en que se lo habían prometido, y entonces ellos miraron con distancia hacia un territorio desgajado e impropio y se dedicaron a cuidar (es un decir) de sus propias vidas y suertes, y de las de sus seres más entrañables. Aquel proceso, a primera vista traumático y doloroso, fue, en realidad y en esencia, liberador, de parte y parte. Por el lado de ellos se introdujo la certeza de saber que al fin y al cabo estaban mucho más solos, pero también el beneficio de sentir a la vez que eran más libres y dueños de sí mismos. Y de sus inopias. Y de sus faltas de expectativas por un futuro que, para hacerlo todo más sombrío, sabían peor.<sup>18</sup>

Tout au long des huit romans du cycle, Conde examine soigneusement l'état actuel de la société cubaine, l'état des valeurs de la population ainsi que divers moments du processus révolutionnaire, dont sont révélés les mensonges et les manipulations effectuées par certains dirigeants et membres des hautes sphères. De cette manière, il offre peu à peu une vision différente de celle que transmettent les médias, appartenant à l'État, et de celle que transmettait le roman policier révolutionnaire. Cette vision est profondément critique envers la réalité cubaine, et révèle au grand jour ces passages de l'histoire qui ont été altérés ou omis par le discours officiel. Il ne nous

---

16 Leonardo Padura, *Paisaje de otoño*, Barcelone, Tusquets, 2009, p. 198.

17 Yinett Polanco, « Leonardo Padura: "Sin ambición no hay literatura" » [en ligne], *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, du 23 février au 1er mars 2013, An XI, n° 616, disponible sur : <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/3696/leonardo-padura-sin-ambicion-no-hay-literatura>> (consulté le 22 mars 2015)»

est pas possible de développer dans cet article toutes les stratégies mises en œuvre par l'écrivain ; nous nous contenterons donc d'aborder celles par lesquelles Padura a recours à l'ironie. Cette ironie qui, comme le dit Wayne Booth, a pour but de miner les évidences, de libérer en détruisant tout dogme, de détruire en révélant le cancer inéluctable de la négation qui se trouve au cœur de toute affirmation<sup>19</sup>.

### Une analyse critique de la réalité

Selon les théories sur l'ironie développées par Linda Hutcheon<sup>20</sup> et par Pierre Schoentjes<sup>21</sup> – parmi d'autres théoriciens contemporains –, l'ironie réside dans la contradiction qui existe entre les faits et les discours, et les jugements que les uns et les autres méritent.

En tenant compte de cette conception de l'ironie, nous voudrions mettre en relief que, dans ses romans, Padura laisse voir la réalité d'une Cuba multiculturelle et pleine de contrastes dans laquelle il n'y a pas de place pour la diversité d'opinions et de points de vue. Cette image se heurte à celle de la société uniforme et du parti unique que défend le discours officiel, lequel a aussi sa place dans les romans. Nous pensons que Padura réussit à construire cette image personnelle et distincte de la réalité cubaine en s'appropriant des schémas idéologiques, culturels, moraux et littéraires associés à l'ordre établi, et en les inversant ironiquement dans l'intention de révéler leurs incohérences et la fausseté de leurs principes. De cette manière s'établit un exercice dialectique autour de ces schémas, qui détruit l'idée d'uniformité et de consensus répandue par le gouvernement. Voici, à notre avis, la clé structurelle de cette série de romans<sup>22</sup>. Le personnage principal, qui fonctionne comme centre structurant de la série, en est le meilleur exemple : un personnage dual qui est tiraillé entre sa vie de policier et son aspiration, toujours présente en arrière-plan, à devenir écrivain. En principe, il est représentant d'un ordre répressif ; cependant, il s'identifie au « club de los inconformes »<sup>23</sup>. Après avoir quitté la police, il réussit à se rapprocher un peu de ce qu'il veut être, bien qu'il ne soit jamais sûr de ce qu'il veut ou peut faire de sa vie.

Parmi les schémas mentionnés, celui qui est inversé de manière ironique et le plus clairement, c'est le schéma littéraire : les romans néo-policiers de Padura renversent toutes les normes du roman policier révolutionnaire cubain. En transformant ses formules et ses structures narratives, l'écrivain réussit à renverser les autres schémas, perceptibles tant dans le roman policier révolutionnaire que dans ses propres romans, bien que soumis à une révision ironique dans ce dernier cas. Padura reprend quelques motifs et stéréotypes de ce type de roman mais toujours pour les moquer de façon ironique. Ainsi, par exemple, dans *Pasado Perfecto*, comme il aurait été obligé de le faire dans un roman policier révolutionnaire, Conde et son coéquipier

---

19 Selon ses propres mots, l'ironie « *undermines clarities, opens up vistas of chaos, and either liberates by destroying all dogma or destroys by revealing the inescapable canker of negation at the heart of every affirmation* ». Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, p. IX.

20 Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, 1978, n° 36, p. 467-477.

21 Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Points, 2001.

22 « Le même exercice de caractère dialectique est, selon José Colmeiro, la clé structurelle de la série de romans policiers de l'écrivain espagnol Manuel Vázquez Montalbán, laquelle, comme le reconnaît Padura lui-même, « *fue decisiva a la hora de escoger el modo en que iba a escribir esas novelas* ». Voir José Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelone, Anthropos, 1994, p. 175, et Leonardo Padura, in Paula García Talaván, art. cit., p. 316-317.

23 Leonardo Padura, *La neblina del ayer*, Barcelone, Tusquets, 2008, p. 102.

dans cette enquête, Manuel Palacios, vont voir le président du CDR<sup>24</sup> du quartier où habite la femme qu'ils recherchent. Ils vont l'interroger parce que, à Cuba, il est tout à fait normal que les présidents des CDR aient des informations sur tous les habitants du quartier. Comme dans les romans policiers révolutionnaires, le personnage du président du CDR est affable, diligent et sympathique ; l'information qu'il donne sur la femme est paternaliste et n'est pas exempte de renseignements concernant son implication révolutionnaire et, donc, son niveau de fiabilité<sup>25</sup>. Or, il est vrai aussi que nous percevons une certaine ironie dans la narration de cette rencontre ; Conde essaie d'écourter la conversation avec le président du CDR – « *interponiéndose al flujo de palabras que amenazaba con envolverlos* »<sup>26</sup> – car ce genre d'information lui semble superflu pour la résolution de l'enquête. Ainsi, le discours du président du CDR est ridiculisé car présenté comme une redite du discours de la Révolution, c'est-à-dire le discours du pouvoir, dont l'inconsistance et le caractère tendancieux sont mis en lumière.

À travers le récit de cette entrevue, le roman policier révolutionnaire est raillé quand Conde refuse l'invitation du président à boire un café, invitation qui se répétait fréquemment dans ce type de roman, où il était important de montrer la collaboration populaire et la camaraderie entre les différents corps de sécurité de l'État. D'où la déclaration du président : « *Yo creía que cuando dos policías venían a un CDR siempre tenía que pasar eso, ¿verdad?* ». Ce à quoi Conde répond : « *Yo también lo creía, pero no se preocupe* »<sup>27</sup>.

Plus explicitement, Conde refuse le type de littérature didactique et à contenu idéologique encouragée par les dirigeants culturels quand il critique l'œuvre de Miki *Cara de Jeva*, l'un de ses anciens camarades de lycée. Celui-ci a réalisé son rêve d'être écrivain, mais il se sent frustré car il ne peut écrire que sur ce que le gouvernement considère publiable, c'est-à-dire sur l'alphabétisation, sur la Révolution et sur la lutte des classes, « *una línea que jamás habría transitado el Conde [...], [quien] hubiera preferido escribir una historia sobre la escualidez. Algo que fuera muy escuálido y conmovedor* »<sup>28</sup>.

Comme il se passait aussi dans le roman policier révolutionnaire, le crime est résolu grâce à la collaboration des différents départements de la police dans *Pasado perfecto*<sup>29</sup> : à la demande de Conde, c'est le lieutenant Patricia Wong, enquêteuse de la Direction de Délit Économique, qui découvre les fraudes et les malversations de fonds publics réalisées par Rafael Morín. Cependant, cette collaboration entre les équipes est perçue comme quelque chose de naturel et vraisemblable

24 Les Comités de Défense de la Révolution (CDR), fondés le 18 septembre 1960 à La Havane, sont, comme l'explique le Parti Communiste de Cuba, « *una organización de masas que tiene dentro de sus objetivos movilizar a todo el pueblo en las tareas de defensa de la Revolución y de las conquistas del socialismo, mediante el trabajo directo con las personas y las familias de la comunidad. [...] Cuenta con unos 7 600 000 miembros, ciudadanos mayores de 14 años de edad, requisito indispensable para ingresar en la organización* ». Editora Política del Comité Central del Partido Comunista de Cuba [en ligne], disponible sur : <[http://www.pcc.cu/opm\\_cdr.php](http://www.pcc.cu/opm_cdr.php)> (consulté le 30 mars 2015)

25 Ainsi, dit-il : « *será medio loquita, pero mala no es, [...] a fin de año ella hace su zafra* ». Leonardo Padura, *Pasado perfecto*, Barcelone, Tusquets, 2007, p. 81-82.

26 *Ibid.*, p. 182.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, p. 152.

29 Le recours à la collaboration entre les différentes équipes de la police est exploité spécialement dans les deux premiers romans du cycle. Dans le deuxième, *Vientos de Cuernavaca*, le capitaine Jesús Contreras, chef du Département de Trafic de Divises de la Centrale, pousse la confession de Pupy qui, même sans être directement liée à la résolution du crime, permet de découvrir d'autres actions frauduleuses à Cuba.

et elle n'est pas aussi forcée que celle du roman révolutionnaire, dans lequel tout le peuple participait, et dans lequel l'implication révolutionnaire de chacun des collaborateurs devenait évidente. De plus, il est à noter que des policiers corrompus apparaissent dans les romans de Padura – quelque chose d'impensable dans le cas du roman policier révolutionnaire. Également, tous les membres du corps de sécurité de l'État ne sont pas sympathiques et aimables, et tous n'entretiennent pas non plus une relation cordiale entre eux. Conde lui-même a une relation de rivalité avec le lieutenant Fabricio, un officier vaniteux et jaloux des éloges qu'il reçoit.

Malgré toutes les ressemblances mentionnées, les différences entre les romans de Padura et le roman policier révolutionnaire sont évidentes. Tout d'abord, dans les romans de Padura, l'intérêt pour la résolution de l'énigme cède devant la réalité dévoilée progressivement par l'enquête ; l'intérêt que perd l'énigme passe aux circonstances précises dans lesquelles s'est produit le crime, aux entrelacements et aux mécanismes sociaux qui l'ont rendu possible dans une réalité et une société concrète et aux motifs qui ont poussé les « criminels » à passer à l'acte. Pour cette raison, la résolution du crime ne suppose en aucun cas la fin des romans, lesquels se prolongent au-delà du mystère, en se concentrant sur la vie de Conde et sa perception de la réalité cubaine. Ainsi, par exemple, on ne sait même pas qui a tué l'homme qui apparaît à demi enterré à Finca Vigía dans *Adiós, Hemingway*. La découverte de l'identité du coupable n'est pas importante, principalement parce que, souvent, ceux qui se manifestent comme les exécuteurs directs du crime ne sont pas les vrais coupables des désastres qui sont dévoilés.

Précisément, il s'agit là d'un autre élément qui démarque les romans de Padura de la tradition du roman policier révolutionnaire, les criminels authentiques, responsables des crimes – bien qu'ils n'en soient presque jamais les exécuteurs – ainsi que de l'état de détérioration de la société cubaine, sont des personnages partisans du régime, déclarés révolutionnaires, avec une trajectoire idéologique et un dossier, en apparence, irréprochables. Ce sont eux les vrais délinquants. La décision d'impliquer dans les crimes les dirigeants politiques, ceux qui sont chargés de maintenir l'ordre et les membres des plus hautes sphères cubaines a pour objectif principal de rompre avec la réalité faussée et manichéenne que le roman policier révolutionnaire avait présentée jusque-là. Comme le remarque l'auteur lui-même,

Ese fue un propósito absolutamente meditado. Yo no quería que los delincuentes de mis novelas fueran un negro que entra por una ventana y se roba un jarrón o un delincuente callejero que le da una puñalada a otro en una pelea. Traté de mover el mundo del delito hacia otro sector de la sociedad. Es el sector de estos intachables, de estos perfectos que generalmente, cuando cometen un delito, lo cometen en unas proporciones mayores porque afectan a muchas personas. Mi intención desde el principio fue convertir estas novelas en una visión diferente de la realidad cubana a la que había dado la novela policíaca anterior. En la novela policíaca anterior los buenos y los malos estaban muy bien marcados. Los delincuentes eran malos, los policías eran buenos, los agentes del enemigo eran malos, los agentes del orden de la seguridad del estado eran buenos. Yo traté de subvertir todo eso. Por eso aparecen policías corruptos [...], aparecen ministros [...]. Aparecen personas que están en un establishment [y] que cometen delitos.<sup>30</sup>

Au moyen de ce procédé de récupération et d'inversion ironique, sont remis en question les schémas littéraires associés à l'ordre établi, mais aussi les schémas idéologiques, incarnés par les personnages qui représentent le pouvoir, et dont la fausseté des intentions est mise à nu. La remise en question des schémas idéologiques se trouve renforcée par l'inclusion dans les romans de divers points de vue, parmi lesquels il faut relever particulièrement ceux des membres représentatifs de générations distinctes. Ainsi, nous pouvons observer différents degrés d'adhésion auxdits

---

30 Leonardo Padura, in Doris Wieser, art. cit.

schémas. D'un côté, nous trouvons le point de vue des membres de la génération de Conde et de son cercle d'amis. Ceux nés au cours des premières années de la Révolution, élevés dans le socialisme, qui ont cru en ses idéaux et ont lutté pour eux, et qui aujourd'hui, profondément désenchantés, se rendent compte qu'ils ne sont arrivés à réaliser aucun de leurs rêves d'avenir et, donc, que tous leurs sacrifices ont été inutiles. D'un autre côté, nous avons le point de vue d'une génération vingt ans plus jeune, dont le personnage de Yoyi *el Palomo*, collègue de Conde dans la brocante de livres anciens, est représentatif. Yoyi a eu une expérience de vie différente de celle des membres de la génération précédente et, donc, il a aussi une vision de la réalité différente de la leur. Sa vision de la réalité est totalement dépolitisée et, au contraire de Conde, il ne s'est jamais senti désenchanté parce qu'il n'a jamais cru en l'utopie socialiste. Pour lui, qui montre une impitoyable vision mercantile du monde, le romantisme de Conde et de ses amis, qui ont cru que le monde pouvait être meilleur, semble lointain et incompréhensible.

Au point de vue de ces deux générations s'ajoute celui de l'actuelle jeunesse cubaine qui renie toute autorité et qui appartient aux tribus urbaines apparues à Cuba au début du vingt-et-unième siècle. Elle est représentée par les membres de la tribu des *emos*, qui apparaissent dans *Herejes*. Ils ne croient en rien, s'habillent en noir et rose, avec des marques de vêtements connues, se font des *piercings*, se lissent les cheveux pour se cacher la moitié du visage avec une grosse mèche qu'ils nomment *el bistec*, et utilisent un téléphone portable, apporté ou envoyé par leurs parents de l'étranger, avec lequel ils prennent des photos et des vidéos. Les *emos* pensent que « *el mundo está jodido* »<sup>31</sup>, et c'est pourquoi ils adoptent une attitude dépressive et ils cherchent à se détacher de tout lien, dont celui de leur propre corps qu'ils blessent pour se sentir plus libres. Malgré sa vision différente de la réalité, Conde essaie de se rapprocher des membres de ces deux générations et de les comprendre. La mise en commun de leurs opinions nous permet d'observer que beaucoup de Cubains, spécialement les plus jeunes, ont perdu tout intérêt envers l'idéal socialiste et que, pour eux, le discours du pouvoir, très éloigné de leurs besoins et de leurs préoccupations, s'est vidé de son sens.

Au dialogue entre les membres de ces trois générations, il faut ajouter les voix de certains groupes sociaux qui, d'une manière ou d'une autre, sont ou ont été marginalisés à Cuba. Ainsi, ils trouvent ici l'occasion, qui leur a été refusée par le système, d'exprimer leur point de vue sur des sujets divers. L'un des groupes sociaux qui a le plus de poids dans les romans est celui des intellectuels, des écrivains et des artistes homosexuels censurés et exclus du panorama culturel dans les années soixante-dix, dont le plus grand représentant est le dramaturge Alberto Marqués – un hommage évident à Virgilio Piñera. L'attitude du pouvoir face à ce groupe social se trouve reflétée dans le dossier que le spécialiste de sécurité du Ministère de la Culture fournit à Conde<sup>32</sup> et dans l'opinion, pleine de préjugés, avec laquelle Conde lui-même s'approche, au début, de Marqués dans *Máscaras*. Marqués, qui raconte son expérience personnelle, dévoile l'orthodoxie de la politique culturelle – protectionniste et clairement idéologisée – adoptée par le gouvernement révolutionnaire qui, tel que cela apparaît dans les romans, a essayé d'établir un réalisme socialiste à Cuba.

---

31 Leonardo Padura, *Herejes*, op. cit., p. 341.

32 Voici ce que dit le dossier : « *Homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de marihuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas, anotados y clasificados con indudable ayuda de un moscovita manual de técnicas y procedimientos del realismo socialista* ». Leonardo Padura, *Máscaras*, Barcelone, Tusquets, 2007, p. 41.

La rencontre avec Marqués fait comprendre à Conde le processus de censure auquel a été soumise la revue *La Viboreña*, créée par lui et par d'autres camarades de lycée dans les années soixante-dix, dont les cinq premiers sont connus comme le « quinquennat gris » des lettres cubaines. La tension dialectique établie entre l'opinion du pouvoir, l'histoire de Marqués et les souvenirs des années de lycée de Conde met en évidence la mise en œuvre par le gouvernement d'une politique culturelle qui a favorisé un processus d'exclusion et de marginalisation par lequel ont été retirés du champ intellectuel tous ceux qui ne suivaient pas la norme idéologique, et qui a permis de réprimer tous ceux qui marquaient leur différence dans leur façon de s'habiller, leurs préférences littéraires ou musicales et même, dans leurs pratiques religieuses. La récupération des schémas culturels associés au socialisme révolutionnaire et le questionnement critique auquel ils sont soumis par Conde, qui peu à peu s'identifie à la figure et à l'esthétique littéraire de Marqués, font ressortir les vrais intérêts des autorités cubaines, préoccupées davantage par la diffusion de leur doctrine et par la formation d'adeptes que par le niveau culturel du pays.

Ces schémas culturels réducteurs sont inversés par l'introduction dans les romans des voix d'autres groupes sociaux, originaires de différentes cultures. C'est le cas de la communauté chinoise, dont on nous montre la perte des espaces d'expression et le cantonnement au quartier chinois délabré de La Havane. Mais c'est aussi le cas d'autres groupes sociaux qui pratiquent une religion, comme les catholiques, les juifs et les *santeros*, dont nous observons les frustrations, la désorientation et parfois même le déracinement dans un pays où leurs pratiques et traditions se sont perdues ou ont été interdites, et où ils ont dû cacher leur foi derrière un masque révolutionnaire.

C'est précisément la fausseté du masque du révolutionnaire parfait, identifié par Marqués comme le masque moral sous lequel beaucoup de Cubains ont vécu pendant un temps de leur existence<sup>33</sup>, qui est dévoilée quand les schémas moraux associés à la Cuba révolutionnaire sont inversés ironiquement. Les valeurs de sacrifice, d'autodiscipline, de dévouement à la cause et de perfection révolutionnaire défendues dans les romans révolutionnaires par les dirigeants institutionnels sont immédiatement remises en question quand ces derniers se révèlent être les vrais coupables des meurtres, des détournements de fonds publics et des fraudes administratives qui sont mis en lumière dans les romans de Padura. Ainsi, le masque du pouvoir tombe et, avec lui, tout son système de valeurs. Comme nous pouvons le constater par la mise en œuvre de cette stratégie de réappropriation et de renversement ironique des schémas littéraires, idéologiques, culturels et moraux rattachés à l'ordre révolutionnaire, Padura remet en question leur pertinence dans une société où ils sont responsables de la détérioration et de la perte de valeurs.

### Détérioration et perte de valeurs

Ces deux thèmes sont aussi très présents dans la vision de la réalité cubaine que propose Padura. Parfois, les personnages eux-mêmes décrivent l'état du pays, de la ville et des citoyens. Ainsi, à travers ses dialogues avec d'autres personnages et ses réflexions, Conde donne sa vision personnelle de la façon dont la ville s'est délabrée en très peu de temps, comment des endroits qu'il affectionnait dans son enfance ont disparu, laissant place à de nouvelles constructions érigées et dont la plupart des Cubains ne peuvent bénéficier, car tout est vendu en *pesos* convertibles cubains (CUC), ce qui est donc trop cher pour eux. Il fait également voir comment la ruine urbaine a entraîné la ruine morale des habitants, qui sont confrontés quotidiennement au besoin

---

33 Selon Marqués, ce masque est le subterfuge des « *homosexuales que aparentan no serlo, resentidos que sonríen al mal tiempo, brujeros con manuales de marxismo bajo el brazo, oportunistas feroces vestidos de mansos corderos, apáticos ideólogos con un utilísimo carnet en el bolsillo* ». *Ibid.*, p. 166.»

de survivre au milieu d'un espace plein de limitations et d'interdits, dans lequel, comme ils le savent, ils ne pourront jamais réaliser leurs rêves. En vue de démontrer cette situation déplorable, Padura met à nouveau en marche un exercice dialectique qui oppose l'image de la ville colorée et vivante des souvenirs de Conde à celle de sa décrépitude actuelle. En ce qui concerne les changements qui ont eu lieu dans cet espace, l'auteur a recours à divers procédés d'écriture pour en rendre compte dans ces romans, esthétiquement très élaborés.

En tant qu'homme cultivé, sensible et aspirant à devenir écrivain, Conde exprime très souvent ses impressions au moyen de comparaisons et de métaphores chargées d'ironie, donnant une idée très suggestive de l'état d'âme actuel d'une bonne partie de la population cubaine – qui est passée du désenchantement à la frustration – et de l'actuelle situation du pays. Ainsi, pour donner quelques exemples tirés de différents romans du cycle, Conde décrit les Chinois qui vivent encore dans le quartier chinois comme « *chinos acartonados, polvorientos como piezas de un museo olvidado* »<sup>34</sup>, en accord total avec le lieu. Et il perçoit les membres de sa génération comme les porteurs d'un « *cansancio histórico* »<sup>35</sup>, directement proportionnel à l'insistance avec laquelle on leur avait fait croire durant leur enfance et leur jeunesse qu'ils avaient une responsabilité historique dans la construction de la nouvelle société socialiste et qu'ils devaient faire certains sacrifices au bénéfice de la collectivité. Au début du vingt-et-unième siècle, cette fatigue lui semble non seulement historique mais sidérale<sup>36</sup>, et il révèle ainsi que les *emos* sont « *los nietos de un avasallante cansancio histórico* »<sup>37</sup>, celui des membres de sa génération.

Quant à son milieu, Conde compare le centre névralgique de son quartier à un « *grano purulento* »<sup>38</sup>, et il identifie la ville de La Havane – qu'il percevait déjà comme une jungle dès les années quatre-vingt-dix – à « *la selva [...] del tercer milenio* »<sup>39</sup>. En ce qui concerne le pays, il sent de manière évidente que celui-ci « *día con día se iba convirtiendo en una valla con bardas altísimas, en donde se practica la extraña modalidad de que muchos gallos lucharan entre sí, tratando cada uno de sacarle algo a otro y que no le sacaran nada a él* »<sup>40</sup>, et il résume la situation de pénurie dont souffre l'île aux « *dos huevos posiblemente prehistóricos y un pedazo de pan que bien pudo haber asistido al sitio de Stalingrado* »<sup>41</sup> qu'il garde dans son réfrigérateur<sup>42</sup>.

De manière similaire, les références climatiques fonctionnent comme des métaphores de l'état d'usure de la ville et de ses habitants, comme cela arrive dans *Máscaras*, où La Havane de la censure et de la répression apparaît, ainsi que Conde lui-même, embrasée par un soleil incendiaire. Dans *Paisaje de otoño*, qui se déroule à la fin de 1989, l'ouragan Félix dévaste la ville, indiquant ainsi la fin d'une époque dans laquelle les rêves d'avenir étaient encore possibles. Mais,

---

34 Leonardo Padura, *La cola de la serpiente*, Barcelone, Tusquets, 2011, p. 14.

35 Leonardo Padura, *La neblina del ayer*, op. cit., p. 200.

36 Leonardo Padura, *Herejes*, op. cit., p. 24.

37 *Ibid.*, p. 356.

38 *Ibid.*, p. 25.

39 Leonardo Padura, *La neblina del ayer*, op. cit., p. 41.

40 Leonardo Padura, *Herejes*, op. cit., p. 459.

41 Leonardo Padura, *Vientos de Cuaresma*, Barcelone, Tusquets, 2007, p. 148.

42 « Comme l'explique Rita De Maeseneer, la pénurie est traitée avec ironie et sarcasme, en confondant nourriture et littérature, et en rattachant presque toujours le manque d'aliments au réalisme socialiste. Rita De Maeseneer, *Devorando a lo cubano. Una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2012, p. 169.

comme nous pouvons l'observer dans *Herejes*, où « *después de varios días de amenazas, el cielo se encabritó y abrió sus compuertas: rayos, truenos y lluvia inundaron la tarde, como si hubiera llegado el fin del mundo* »<sup>43</sup>, l'ouragan n'a pas servi – comme l'espérait Conde – à purifier la ville, qui continue à être en 2008 dans un état presque apocalyptique.

Conde offre aussi son interprétation de la réalité en soulignant les contrastes qu'il perçoit dans les odeurs, les saveurs, les sons et les couleurs de la ville. Ainsi, par exemple, l'appétissant parfum des cigares que fume son chef Antonio Rangel comme un rituel et celui du bon café cubain que Conde boit quand il peut dans *Máscaras* se heurtent à l'« *hedor a chatarra, petróleo quemado y mierda de perro* »<sup>44</sup> que l'on respire dans presque toutes les rues de la ville. Les multiples saveurs de la cuisine populaire de Josefina et de celle de Juan Chion contrastent avec le goût indéfinissable du *mofuco* ou *alcolifán* – seul mélange de rhum bon marché avec d'autres substances non identifiées auquel les Cubains les plus pauvres peuvent accéder –, ainsi qu'avec la réalité d'une île rationnée. Et le coloris des fleurs du jardin de Marqués s'oppose à la réalité d'un pays et d'une ville dont la lumière n'a que deux dimensions réelles : « *o el azul intenso del cielo despejado, capaz de aplanar los objetos y las perspectivas, o el gris profundo de la tormenta, que manchaba la atmósfera y adelantaba la noche* »<sup>45</sup>. En ce qui concerne les sons de La Havane, nous devons noter que la ville est présentée comme essentiellement bruyante, mais constamment menacée par le silence, celui même qui a été adopté par les personnages censurés dans *Máscaras*, et celui même que Daniel Kaminsky découvre comme un signe des dangers et des terreurs futures dans *Herejes*. Quand le bruit de La Havane s'éteint, c'est par obligation ou parce que quelque chose de très grave, presque toujours lié à l'activité corrompue de certains hommes des hautes sphères, va se passer. De ce point de vue, nous pouvons affirmer que ces romans reflètent le fait que le silence imposé par le pouvoir essaie de détruire l'essence d'une ville originellement polyphonique et bruyante.

Avant de conclure, nous voudrions nous pencher sur le dernier roman de la série néo-policier, *Herejes*, dans lequel Padura, sans pour autant sortir Conde de Cuba, a ouvert les expériences de son personnage à d'autres contextes et à d'autres problèmes mondiaux ; c'est ainsi qu'on y parle de Cuba mais aussi d'Israël, de la Palestine, de la Pologne, des Pays-Bas, de l'Angleterre, de l'Espagne, de l'Italie et du Portugal, et que s'y intercalent des histoires qui vont du dix-septième au vingt-et-unième siècle. Dans ce roman, Padura confronte Conde au conflit universel entre l'orthodoxie et la liberté individuelle pour démasquer les intérêts du dogmatisme, que l'écrivain montre toujours lié au désir de rester au pouvoir. Pour la première fois dans son cycle romanesque néo-policier, Padura introduit une histoire dans laquelle Conde n'intervient pas, parce qu'elle se déroule dans l'Amsterdam du dix-septième siècle.

Nous nous y arrêtons un moment car non seulement cette histoire ne reste pas en marge de l'histoire principale, mais elle évoque aussi quelques moments de l'histoire de Cuba, traumatisants pour la population, et elle nous permet une meilleure compréhension du regard que porte Padura sur la réalité cubaine et sur le monde. Cette fois,

la voix du narrateur se focalise sur la perspective d'Elías Ambrosius, un peintre juif, poursuivi pour hérésie et trompé par l'un des nombreux faux messies de l'histoire de l'humanité.

---

43 Leonardo Padura, *Herejes*, op. cit., p. 351.

44 Il s'agit concrètement de l'odeur de la rue dans laquelle vivait la jeune emo disparue dans *Herejes*, mais il y a des appréciations similaires sur beaucoup d'autres rues de La Havane. *Ibid.*, p. 422.

45 Leonardo Padura, *Paisaje de otoño*, op. cit., p. 218-219.

L'introduction de cette histoire a plusieurs fonctions. D'un côté, elle explique la trajectoire suivie par le tableau de Rembrandt qui met en branle l'histoire de l'ensemble du roman. D'un autre côté, elle sert à montrer, comme le souhaite l'auteur, que la lutte de la liberté individuelle contre l'orthodoxie n'a pas de frontières géographiques ni temporelles. Mais, à notre avis, elle sert aussi à comparer la bataille morale menée par Elías Ambrosius pour se libérer des dogmes de sa religion et pour réaliser son rêve d'être peintre à celle qui est menée par Conde et par Padura lui-même pour se libérer des dogmes appris durant leur formation révolutionnaire et pour réaliser leur rêve d'être écrivain.

On peut établir également une similitude entre la peur de la répression des instincts créateurs contre laquelle lutte Elías Ambrosius et celle qu'ont dû ressentir les écrivains soumis aux représailles du pouvoir à Cuba dans les années soixante-dix. Mais cette similitude peut aussi s'étendre à la peur qui habite Conde depuis l'événement de la revue *La Viboreña* – où il n'a jamais pu voir la publication de son conte « Domingos » à cause de la censure –, et probablement à celle que doit ressentir tout écrivain anticonformiste dans un contexte de censure et de répression.

La richesse des stratégies dont se sert Padura pour donner sa vision de la réalité est difficilement résumable, et l'exposé que nous venons d'en faire n'ébauche que quelques pistes. Il faudrait encore noter les jeux de langage, observables dans les mots que Conde invente pour parler des réalités qui échappent à sa compréhension, comme, par exemple, quand il parle dans *Herejes* du monde des *emos*, qui lui paraît très étrange. Il faudrait aussi évoquer l'ironie avec laquelle ce personnage fait siennes des affirmations avec lesquelles il n'est pas du tout d'accord, comme quand il accuse les écrivains de la génération de Padura de faire une littérature intimiste, en répétant ce qui avait été dit par les dirigeants culturels cubains dans les années quatre-vingt-dix<sup>46</sup>. Il faudrait également mentionner la précieuse information issue de nombreuses références et de jeux intertextuels, ainsi que les réflexions métafictionnelles incluses dans les romans, qui enrichissent le dialogue avec la tradition littéraire et qui, entre autres renseignements, nous font découvrir les préférences esthétiques du personnage et de l'auteur. Il faudrait enfin étudier la manière d'exploiter certaines formes de la culture populaire – comme le boléro, les recettes de cuisine, les programmes radiophoniques et de la télévision ou les matchs de base-ball – qui, intégrées dans la narration, participent à la discussion sur l'identité culturelle cubaine. Et nous n'aurions pas encore fini.

Nous remettons donc l'analyse de ces stratégies à un travail futur, et nous croyons pouvoir affirmer, d'après ce que nous avons exposé jusqu'à présent, que Padura n'offre pas une vision exacte de la réalité cubaine, qu'il s'appuie sur des métaphores pour nuancer ses impressions, qu'il se sert des histoires d'autres époques et d'autres latitudes pour expliquer ce qui se passe à Cuba et que, justement pour ces raisons-ci, il réussit à proposer une vision de la réalité cubaine des deux dernières décennies beaucoup plus complète, complexe et réaliste que celle du discours officiel dans toutes ses manifestations : presse, télévision, dossiers officiels... Et il parvient à le faire en accordant à ce discours une place dans la réalité cubaine multiculturelle et hétérogène représentée dans ses romans, bien que ce ne soit que pour mieux inverser ironiquement les schémas littéraires, idéologiques, culturels et moraux que défend ce discours. Padura met à nu la fausseté des principes de ces schémas en les incluant dans un type de roman policier qui renverse toutes les normes d'un genre littéraire que le discours officiel a voulu utiliser pour diffuser son idéologie. Ainsi, l'idée d'une réalité cubaine uniforme, équilibrée et parfaite, qui est celle que ce discours essaie de transmettre, perd toute légitimité.

---

46 Voir Leonardo Padura, *Vientos de Cuarema*, *op. cit.*, p. 86.

## BIBLIOGRAPHIE

BOOTH, Wayne, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, 272 p. ISBN : 0226065537.

COLMEIRO, José, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelone, Anthropos, 1994, 302 p. ISBN : 84-7658-447-4.

DE MAESENEER, Rita, *Devorando a lo cubano. Una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2012, 311 p. ISBN : 9788484896975.

EDITORIA Política del Comité Central del Partido Comunista de Cuba [en ligne], disponible sur : <[http://www.pcc.cu/opm\\_cdr.php](http://www.pcc.cu/opm_cdr.php)> (consulté le 30 mars 2015).

EPPLÉ, Juan Armando, « Leonardo Padura Fuentes. Entrevista », *Hispanamérica*, 1995, n° 71, p. 60. ISSN : 0363- 0471.

GARCÍA TALAVÁN, Paula, « “Ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo”. Entrevista con Leonardo Padura » [en ligne], Les Ateliers du SAL, 2012, no 1-2, deuxième époque, p. 318, disponible sur : <<http://lesateliersdusal.com/numeros-antiores/segunda-epoca-2/numero-1-2/>> (consulté le 22 mars 2015). ISSN : 1954-3239.

HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 1978, n° 36, p. 467-477. ISSN : 0032-2024.

PADURA, Leonardo, « Diez años de novela policial », in : *Coloquio sobre literatura cubana*, La Habana, Sociedad Económica de Amigos del País, 1981, p. 231-247.

PADURA, Leonardo, « Modernidad y postmodernidad : la novela policial en Iberoamérica », *Hispanamérica*, 1999, n° 84, p. 37-50. ISSN : 0363-0471.

PADURA, Leonardo, « Miedo y violencia : la literatura policial en Iberoamérica », in : Lucía López Coll (éd.), *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*, Madrid, Plaza Mayor, 2003, p. 9-21. ISBN : 9781563282287.

PADURA, Leonardo, *Pasado perfecto* (1991), Barcelone, Tusquets, 2007, 232 p. ISBN : 978-84-8383-147-2.

PADURA, Leonardo, *Vientos de Cuaresma* (1994), Barcelone, Tusquets, 2007, 211 p. ISBN : 978-84-8383-148-9.

PADURA, Leonardo, *Máscaras* (1997), Barcelone, Tusquets, 2007, 233 p. ISBN : 978-84-8383-151-9.

PADURA, Leonardo, *La neblina del ayer* (2005), Barcelone, Tusquets, 2008, 360 p. ISBN : 9788483103098.

PADURA, Leonardo, *Paisaje de otoño* (1998), Barcelone, Tusquets, 2009, 260 p. ISBN : 9788483100707.

PADURA, Leonardo, *La cola de la serpiente*, Barcelone, Tusquets, 2011, 185 p.  
ISBN : 978-84-8383-362-9.

PADURA, Leonardo, *Un hombre en una isla. Crónicas, ensayos y obsesiones*, Santa Clara, Sed de Belleza, 2012, 416 p. ISBN : 978-959-229-167-6.

PADURA, Leonardo, *Herejes*, Barcelone, Tusquets, 2013, 516 p. ISBN : 978-84-8383-491-6.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, 210 p. ISBN : 2-02-009985-4.

POLANCO, Yinett, « Leonardo Padura: “Sin ambición no hay literatura” » [en ligne], La Jiribilla. Revista de cultura cubana, du 23 février au 1er mars 2013, An XI, n° 616, disponible sur : <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/3696/leonardo-padura-sin-ambicion-no-hay-literatura>> (consulté le 22 mars 2015). ISSN : 2218-0869.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Points, 2001, 352 p.  
ISBN : 2-02-041483-X.

SEARLE, John, *Expression and Meaning* (1979), Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 187 p. ISBN : 0- 521-22901-4.

WIESER, Doris, « Leonardo Padura: “Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos” » [en ligne], *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2005, n° 29, disponible sur : <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>> (consulté le 20 mars 2015).  
ISSN : 1139-3637.

---

## 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

---

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

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

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.

*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'oeuvre de Padura.*

Palabras claves: Leonardo Padura Fuentes, estructura, funciones, personajes, paralaje, verdad

*Mots-clés: Leonardo Padura Fuentes, structure, fonctions, personnages, parallaxe, vérité*

*Domaine: littérature, Cuba, xx<sup>e</sup> siècle*

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 inculpadados, 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 re- presentaciones, 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 cuaresma*, 1994), verano (*Máscaras*, 1997) y otoño (*Paisaje de otoño*, 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

---

1 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).

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 desplazamiento o descentramiento actual no es solamente de orden filosófico sino también económico y político, con sus respectivas implicaciones ideológicas. 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 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>

2 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.

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

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 inculpadados. 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 manera constante, del presente con los retornos históricos

---

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

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 re- hacer 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

---

5 *Ibid.*, p. 343.

6 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.

7 *Ibid.*, p. 111.

8 Slavoj Žižek, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2005, p. 22.

9 *Ibid.*

la política revolucionaria se traduciría en los fracasos olvidados en el 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

---

10 Slavoj 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.

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

–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 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 disentar, habría tenido primero que pertenecer a la ideología de Estado, como también ha dicho.

---

12 Jacques 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.*

14 Leonardo 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 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 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 disenso, 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 tendaderas 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>.

---

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

16 *Ibid.*

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

18 Rancière, *op. cit.*, p. 81.

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 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

---

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

20 *Pasado perfecto*, p. 90.

21 *Máscaras*, p. 217.

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 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

---

22 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.»

23 *Máscaras*, p. 74.

24 *Ibid.*, p. 73.

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 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 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 ideológicos, esclarece que no se trata de una postura neutral y des-ideologizada, 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 cuaremas*; 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

---

25 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.

26 *Ibid.*

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

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 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.

## BIBLIOGRAFÍA

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 reimpression, 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.

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.

---

## Las neurosis existenciales del Conde de Leonardo Padura Fuentes y sus relaciones con la realidad cubana

*L'Espagne, entre espoir et fatalité : réflexion à partir de l'analyse ortéguienne du Don Quichotte*

Youssoûph COLY

---

Este estudio se centra en la tetralogía de «Las cuatro estaciones» del escritor cubano Leonardo Padura Fuentes: *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*. Este artículo demuestra que el teniente-investigador Mario Conde padece de neurosis existenciales de tipo básicamente exógeno, que tienen su origen y justificación en la realidad cubana. Se evidencia cómo esta patología puede leerse como fruto de las frustraciones resultantes del conflicto entre, por una parte, sus exigencias de vida, sus ideales, y, por la otra, sus propias circunstancias, la ciudad, la sociedad, el país o el mundo en que le toca vivir.

Palabras claves: Leonardo Padura Fuentes, Mario Conde, neurosis existencial, Cuba, novela policial

*Cette étude est axée sur la tétralogie «Las cuatro estaciones» de l'écrivain cubain Leonardo Padura Fuentes: *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*. L'article démontre que le lieutenant Mario Conde souffre de névroses existentielles de type exogène, qui trouvent leur origine et leur justification dans la réalité cubaine. Il met en évidence comment cette pathologie peut être perçue dans les romans comme le fruit des frustrations qui découlent du conflit entre, d'une part, ses exigences de vie, ses idéaux, et, d'autre part, ses propres circonstances, la ville, la société, le pays ou le monde dans lequel il vit.*

Mots-clés: Leonardo Padura Fuentes, Mario Conde, névrose existentielle, Cuba, roman policier

Domaine : xx<sup>e</sup> siècle, Cuba



Los años de escritura de la tetralogía de Padura Fuentes (*Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*) coinciden con los momentos de frustración y desencanto económico, político e ideológico consecutivos a la caída del muro de Berlín y al desmoronamiento de la URSS y el socialismo. También coinciden con la tendencia revisionista de la narrativa policial en Cuba y en el resto de Iberoamérica. En la novela policial oficial, el comportamiento delictivo se encontraba fuera de la oficialidad, en las márgenes. Solía ser descrito como una supervivencia de prácticas anteriores –o externas– a la oficialidad revolucionaria que tenían que combatir policías portadores de la misión de restablecimiento del orden según los lineamientos ideológicos trazados por el ideal revolucionario<sup>1</sup>.

Padura Fuentes se inscribe pues dentro de la dinámica renovadora, que se ha venido llamando «lo neopolicial iberoamericano»<sup>2</sup>. Se trata de una nueva narrativa policial investida de una función social que, al parecer del escritor cubano, consiste en «expresar la realidad actual de nuestro país: la corrupción, el arribismo político, los problemas de la droga, la prostitución, la marginalidad»<sup>3</sup>. Padura integra, repetimos, esa nueva generación de escritores hispanoamericanos que otorgan a la literatura el cometido fundamental de ser un medio de exhibición imparcial de la realidad. En él, la novela policial ya no es sólo un medio para denunciar al delincuente común, sino un instrumento que permite hacer un buceo en la profundidad de las aguas más turbias de la realidad cubana, con sus problemas sociales, políticos y económicos, para sacar a flote las inmundicias más insospechadas. En ello, puede decirse que sus textos coinciden con los lineamientos estéticos de la llamada *novela negra* que surgió en Estados Unidos en el periodo de entreguerras. Según Vázquez de Parga, con el género negro,

[...] la novela criminal ha pasado a ser testimonio de una época, testimonio crítico muchas veces, pero también testimonio integrado, en otras ocasiones, en una realidad que acepta –según la ideología del autor– pero en cualquier caso testimonio angustioso de una angustiosa realidad.<sup>4</sup>

De la misma manera, a diferencia de los detectives de la novela policial tradicional que son unos ganadores, muy inteligentes y seductores, el Conde presenta las características de los nuevos tipos de policía: cínicos, irónicos, perdedores, con una vida personal desastrosa, solitarios, aficionados –adictos casi– al alcohol, y al sexo<sup>5</sup>. Si bien es un policía eficiente que resuelve con rapidez los casos que investiga, no por ello deja de tener una inestabilidad psicológica que, en muchos aspectos, hace pensar en la neurosis existencial.

Concebimos la neurosis existencial como una alteración psicopatológica que se manifiesta mediante la tendencia de los sujetos a desarrollar una amargura, una exasperación y una desesperación con la vida que llevan y con su entorno. Se trata de una patología provocada por

1 Ver Rogelio Rodríguez Coronel, *Novela de la Revolución y otros temas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 62-63.

2 Sobre este tema, ver: Alex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero. «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, p. 49-58.

3 Citado por Sara Rossell, «La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes», *Hispanic Journal*, n° 21, 2, 2000, p. 451.

4 Salvador Vázquez de Parga, *Los mitos de la novela criminal*, Madrid, Planeta, 1981, p. 184. Vázquez de Parga insiste también en que «La novela negra es testimonio de una sociedad que circunda al crimen, y el enigma se pierde en esa realidad arropado por circunstancias literarias nuevas». *Ibid.*, p. 183.

5 Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, p. 68.

un fracaso general en la búsqueda de un sentido vital. El neurótico existencial experimenta que no encuentra un significado satisfactorio para su vida y desarrolla el sentimiento de que no tiene sentido seguir viviéndola, luchar o tener esperanzas<sup>6</sup>. Es la razón por la cual el neuropsiquiatra austriaco Viktor F. Frankl lo considera como un sujeto cuya vivencia se resume en un «*dies irae* permanente»<sup>7</sup>.

Nuestro trabajo descansa en una doble hipótesis: primero, que el teniente-investigador Mario Conde presenta la sintomatología de un ser en estados de padecimiento, de dolor, de frustración, de desencanto, de angustia y de neurosis existencial; segundo, que estas neurosis existenciales son consecuencias de las circunstancias vitales del protagonista y de la realidad cubana cuyos contornos aparecen nítidamente en los frescos políticos, económicos y sociales pintados en la tetralogía de «Las cuatro estaciones». En un primer lugar, examinaremos el cuadro clínico del Conde en cuanto policía aquejado de neurosis existencial. En el segundo, buscaremos en la realidad descrita en las novelas, los elementos susceptibles de formar parte de los desencadenantes de su comportamiento psicótico.

### Las neurosis existenciales del Conde

Si bien Mario Conde es, en lo profesional, un investigador eficiente y ganador, en lo personal, presenta, en todas las novelas que componen la tetralogía de «Las cuatro estaciones», características poco relucientes. Su retrato físico y psicológico es el de un policía soltero de treinta y seis años «prealcohólico, pseudoescriptor, cuasiesquelético y postromántico, con principios de calvicie, úlcera y depresión y finales de melancolía crónica, insomnio y existencias de café...»<sup>8</sup>. Es un hombre que se caracteriza por una «mezcla de empecinamiento y pesimismo, de inconformidad con la vida y de inteligencia agresiva»<sup>9</sup>.

Otro rasgo característico del protagonista es su soledad. Es un hombre que respira a diario «el aroma profundo y oscuro de la soledad»<sup>10</sup>. Esta soledad, sobre la que confiesa en alguna ocasión que le tiene un terror pánico<sup>11</sup>, es la expresión de una situación social poco reluciente, con escasos condicionantes prosociales. En efecto, aparte de su pequeño círculo de amigos (Andrés, Candito el Rojo, el Conejo, el Flaco Carlos y su madre, Josefina)<sup>12</sup>, no tiene relación de amistad duradera. El Conde es también un policía «sexualmente neurótico»<sup>13</sup>, adicto a las masturbaciones nocturnas y que, cuando ve mujeres hermosas, tiende a sufrir erecciones callejeras repentinas, persistentes protuberancias entre las piernas<sup>14</sup>. En esto se puede decir

6 Ver Dionisio F. Zaldívar Pérez, «Pérdida de sentido y neurosis existencial», *Revista Cubana de Psicología*, Vol. 14, n° 1, 1997, p. 66.

7 Viktor E. Frankl, *Psicoanálisis y existencialismo. De la psicoterapia a la logoterapia*, México D.F.: Fondo de cultura económica, 2001, p. 292. El subrayado es del autor.

8 Leonardo Padura Fuentes, *Paisajes de otoño*, Madrid, Tusquets, 1998, p. 208.

9 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, Madrid, Tusquets, Colección Maxi, 2011, p. 83.

10 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, Madrid, Tusquets, 2000, p. 13.

11 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, *op. cit.*, p. 133.

12 Subrayemos que el Conde tiene más relación con el Flaco Carlos y con Josefina, la madre de éste, quien les prepara suculentos platos de comida. Con el resto se ve en escasas ocasiones, cuando los necesita para los casos que investiga (sobre todo Candito el Rojo) o en las fiestas de cumpleaños.

13 Viktor E. Frankl, *op. cit.*, p. 224.

14 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, *op. cit.*, p. 16.

que alcanza fases de regresión al instinto animal, al primitivismo<sup>15</sup>, donde la preocupación del individuo es la búsqueda de la satisfacción de placeres hedonistas. Pues, «magnífico cornudo»<sup>16</sup> con fracasos estrepitosos con las mujeres, él es un hombre obsesionado por el sexo y, en muchas ocasiones mira a las hembras con perversión, tomándolas como objetos sexuales.

Subrayemos que sus instintos sexuales son, de alguna manera, un exutorio, una droga, un mecanismo de evitación que le ayuda a trascender la soledad y la vacuidad de su existencia. Leemos en *Vientos de cuaresma* que se siente atrapado en un túnel y que,

sólo cuando se enamora, Mario Conde se da el lujo de olvidar por un instante aquella condena tangible y siente deseos de escribir, de bailar, de hacer el amor para descubrir que el cúmulo de instintos animales de la práctica sexual puede ser también un feliz esfuerzo por dar cuerpo y memoria a viejos sueños, a olvidadas promesas de vida.<sup>17</sup>

Los impulsos sexuales se convierten para él en un medio de gozar y de suplir las ausencias, las insuficiencias y las carencias<sup>18</sup>. En efecto, trata de inhibir sus angustias y sus frustraciones mediante lo que Frankl llama una compensación sexual. Según el neuropsiquiatra,

La *fuga* de la frustración existencial hacia la compensación sexual conduce a la caza del placer. Pero cuanto más esté un individuo a la caza del placer tanto más lo espanta y lo ahuyenta por ese mismo hecho. Y entonces, ese sentimiento de vaciedad que suelo llamar vacío existencial conduce a una inflación de la sexualidad. ¡Solamente en el vacío existencial prolifera la libido sexual!<sup>19</sup>

Además, tanto Mario Conde como sus amigos se encuentran en un momento trágico de su vida porque se dan cuenta de que no tienen prácticamente nada, que toda su vida ha sido un cúmulo de errores, equivocaciones, fracasos, engaños y desencantos. El teniente-investigador es consciente, en todo momento, de la vacuidad de su vida y de la no adecuación de su *yo* con su *ideal de yo*; y esto provoca en él un sentimiento de frustración doblado de angustia existencial:

Diez años revolcándose en las cloacas de la sociedad habían terminado por condicionarle sus reacciones y perspectivas, por descubrirle sólo el lado más amargo y difícil de la vida, y hasta habían conseguido impregnarle en la piel aquel olor a podrido del que ya no se libraría jamás, y lo que era peor, que sólo sentía cuando resultaba especialmente agresivo, porque su olfato se había embotado para siempre. Todo perfecto, tan perfecto y agradable como una buena patada en los huevos.

¿Qué has hecho con tu vida, Mario Conde?, se preguntó como cada día, y como cada día quiso darle marcha atrás a la máquina del tiempo y uno a uno desfacer sus propios entuertos, sus engaños y excesos, sus iras y sus odios, desnudarse de su existencia equivocada y encontrar el punto preciso donde pudiera empezar de nuevo.<sup>20</sup>

El Conde se da trágicamente cuenta de la imposibilidad para él de cambiar sustancialmente el curso de su vida y su devenir. Se siente impotente ante la realidad asfixiante y ante el túnel en el que se encuentra arrojado, sin posibilidades de marcha atrás y pocas de mejoría. Pues, en

15 Viktor E. Frankl, *op. cit.*, p. 149.

16 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, *op. cit.*, p. 55.

17 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, *op. cit.*, p. 153.

18 Para Frankl, los instintos sexuales, o sea los impulsos sexuales carentes de meta, se proyectan hacia la descarga de un estado de tensión. Ver Viktor E. Frankl, *op. cit.*, p. 220.

19 Viktor E. Frankl, *Ibid.*, p. 219. El subrayado es del autor.

20 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, *op. cit.*, p. 56.

*Máscaras*, tras observar desde el balcón del apartamento de Poly el vuelo de una paloma aturdida, al parecer, por el calor del momento, el teniente vio que en algo se asemejaba a aquella ave que «no tenía otra cosa que hacer: sólo remontar el vuelo, hasta perderse en el cielo y en la noche»<sup>21</sup>. De la misma manera, la situación de su amigo Carlos provoca en él una serie de interrogantes metafísicas sobre el mundo y sus injusticias. Estos obsesivos cuestionamientos, que tienen como substrato el juicio de la participación de Cuba en la guerra de Angola, lo llevarán incluso hasta la negación de la existencia de Dios:

¿Por qué tuvo que pasarle algo así a un tipo como Carlos? ¿Por qué alguien como él tenía que ir a una guerra lejana y oscura a perder lo mejor de su vida? Dios no puede existir si pasan estas cosas, pensó, y el alma en pena del policía se sintió conmovida, casi a punto de partirse en dos...<sup>22</sup>

Consciente de que vivir es un caminar hacia la muerte, hacia el infierno, Mario Conde es, según Jorge Marturano, un personaje que «debe lidiar no sólo con la degradación de la vida, en Cuba sino también con la suya propia, una vida cargada de fracasos y frustraciones»<sup>23</sup>. Ha sido policía por accidente y no le satisface la vida que lleva. Si para el sargento Manuel Palacios, parece que al Conde le avergüenza ser policía<sup>24</sup>, para Karina, transmite la imagen de un hombre muy triste que va «por el mundo pidiendo perdón por estar vivo»<sup>25</sup>. Las investigaciones sobre los asesinatos contribuyen a mitigar el vacío existencial del Conde, lo cual hace que, a veces, hasta se alegra de que haya un caso de homicidio, que se lo asignen, para salir del tedio y dar un sentido a una existencia monótona y asfixiante. Al mismo tiempo, paradójicamente, aumentan su perplejidad ante el comportamiento absurdo y reproable de muchos miembros de la élite dirigente.

Salpican las páginas de las novelas de Padura Fuentes los frecuentes lamentos generacionales del Conde y sus amigos, sobre todo de Andrés. Estas lamentaciones son motivadas por una angustia generacional fruto, a su vez, de un cúmulo de engaños y desencantos, de inutilidades y dolores, de vidas malgastadas y existencias equivocadas. En *Paisajes de otoño* Andrés llama la atención de sus compañeros sobre el hecho de que todos han fracasado en sus vidas respectivas por el simple hecho de que son una generación de mandados que nunca han podido hacer lo que realmente querían, sino que se conformaron con seguir la vía trazada por otros. El Conde y el resto de sus amigos descubren en la fiesta del cumpleaños del policía que el médico que todos pensaban feliz resulta ser un hombre «lleno de frustraciones y rencores, capaces de amargarlo y envenenar el ambiente que lo rodeaba»<sup>26</sup>.

Esta frustración generacional que todos llevan en su interior y que los neurotiza es la que justifica los deseos de evasión, la voluntad de fuga del Conde. Asimismo, para cumplir su anhelo de emancipación, decide presentar una solicitud de licenciamiento que le permitiría dejar la policía y «encerrarse a morir de rones, de cigarros, de penas y rencores»<sup>27</sup>.

21 Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, Madrid, Tusquets, 1997, p. 233.

22 Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, *op. cit.*, p. 19.

23 Jorge Marturano, «Memorias de un cabrón recordador: la mascarada de la rectificación en Leonardo Padura», *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 6, 2008, p. 132.

24 Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, *op. cit.*, p. 159.

25 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, *op. cit.*, p. 95.

26 Leonardo Padura Fuentes, *Paisajes de otoño*, *op. cit.*, p. 23.

27 *Ibid.*, p. 15.

Pero ésta no es la única obsesión del protagonista. Escritor frustrado por no haber conseguido todavía cumplir su deseo de publicar un relato, el Conde sigue sin abandonar su proyecto de vida y está obsesionado con vivir escribiendo novelas en una casa de madera y tejas, frente al mar, en comunión con la naturaleza. De esta manera también, vería cumplirse su sueño de libertad. Se sentiría liberado de las cadenas embrutecedoras que lo hostigan y, con la literatura como mecanismo por excelencia de la fabulación, la evasión y la libertad, se transportaría a un mundo imaginario, hecho a su antojo, un mundo donde es posible tener «sueños felices, construir algo, tener algo, entregar algo, recibir algo, crear algo»<sup>28</sup>. Para Yalom, la actividad creativa permite el descubrimiento y la valoración de uno mismo a la vez que aumenta el valor de la vida y le da sentido<sup>29</sup>. Así, la escritura es para el Conde un medio de expresión, de búsqueda de su yo para la salvación y la redefinición de una personalidad ya debilitada por una existencia enajenante dentro de un ambiente asfixiante en el que no se reconoce y del que quiere huir:»

«[...] y sólo una decisión podía colocarlo en el sendero de la redención: o nos salvamos juntos o nos jodemos los dos. Simplemente tenía que escribir, exprimir el grano, reventar el absceso, vaciar los intestinos, escupir aquella saliva amarga, ejecutar aquella operación radical, para empezar a ser él mismo.»<sup>30</sup>

En sus momentos de soledad, si no está soñando con novelas que nunca escribe, el Conde se refugia en el recuerdo, que es otro mecanismo de escape, de huida hacia tiempos pretéritos, hacia los momentos felices del Preuniversitario, hacia ese pasado perfecto y perdido que él quiere recuperar ya que no le satisface el presente. Pues, en *Pasado perfecto*, precisamente, manifiesta su deseo de tener otra vez dieciséis años para volver a «sentirse feliz, como casi había olvidado que se puede ser feliz»<sup>31</sup>. Su alcoholismo puede leerse también como un mecanismo de evasión con el que intenta «sumergir en ron» y hacer más llevadera una existencia cotidiana «aplastada y descolorida»<sup>32</sup>.

De esta manera, se empieza a vislumbrar que los instintos animales del Conde, su nostalgia del pasado perfecto, sus deseos de evasión y sus anhelos de fuga hacia la ficción, los sueños, las borracheras y las tierras idealizadas, son consecuencias de las frustraciones del presente cuyo origen también habrá de buscarse en la realidad.

### La realidad cubana como origen de las neurosis del Conde

Los psicólogos coinciden en que existe una relación dialéctica estrecha, es decir de influencia, entre el entorno inmediato del individuo y sus respuestas, sus pensamientos, sus estados emocionales, su comportamiento y sus relaciones con los demás y con el propio entorno. La neurosis existencial, en cuanto derivación de un conflicto entre los valores morales del individuo y los de la sociedad, también tiene su origen en la carencia de sentido vital. La búsqueda del sentido de la vida es la búsqueda de significados y de propósitos en relación con las circunstancias específicas del individuo. Pues, el ser humano no se circunscribe exclusivamente en el en-sí. Se define también en relación con –y por– sus propias circunstancias y el otro.

28 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 25.

29 Ver Irvin Yalom, *Psicoterapia existencial*, Barcelona, Herder, 1984.

30 Leonardo Padura Fuentes, *Paisajes de otoño*, op. cit., p. 198.

31 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, op. cit., p. 28. En *Vientos de cuaresma* (p. 127) el Flaco Carlos reprocha a su amigo de pasarse la mayor parte de su tiempo «viviendo de la nostalgia».

32 Leonardo Padura Fuentes, *Paisajes de otoño*, op. cit., p. 174.

Recordemos que, cuando empezó a escribir, Padura Fuentes sabía de entrada que tenía que marcar una ruptura con la línea oficial que quería que las novelas policiales se centraran en lo didáctico y en la dialéctica entre el Bien, encarnado por el ideal revolucionario, y el Mal, o sea todo lo que estaba fuera de los lineamientos establecidos por el régimen castrista. De esta manera, se propuso escribir sobre la problematización de la realidad cubana. Para ello, ¿qué mejor es hacerlo a través de un personaje en conflicto con esta misma realidad?

Padura Fuentes confiesa en una entrevista que en sus textos ha buscado hacer de Mario Conde una especie de intermediario, un mediador entre la ficción novelesca y la realidad cubana que quería pintar, retratar, revelar, desvelar, «por eso en estas novelas todo lo que ocurre, lo que se lee, lo que se siente, lo que se respira, lo que se piensa, está tamizado a través de la sensibilidad de Mario Conde»<sup>33</sup>. Sus textos se caracterizan por una coincidencia entre la perspectiva del narrador y la del teniente-investigador. Este dato es de suma importancia a la hora de analizar el substrato, las implicancias ideológicas, de los procesos de plasmación de la realidad cubana, sobre todo si sabemos que el mero hecho de nombrar las fealdades y de retratar a los delincuentes equivale a denunciarlos.

El Conde no queda indiferente ante estas injusticias sociales. Es lo que justifica el que siempre esté atento a todos los detalles, sobre todo cuando, en el marco de sus investigaciones, visita las casas de los cuadros del régimen. La toma de conciencia de que algunos han podido aprovecharse de su postura para enriquecerse provoca en él una congoja y frustración.

De su experiencia interna en su contacto con la realidad emerge una pérdida de confianza en su entorno inmediato. Para el protagonista, la propia capital cubana es una ciudad puta que se ofrece a los que le pagan con angustia y dolor<sup>34</sup>. Su depresión se exacerba cuando se para a hacer una radioscopia de la sociedad cubana, cuando se detiene a observar la gran farsa que lo rodea, es decir una nación, pretendidamente socialista, que está organizada desde la verticalidad arriba-abajo, donde miembros de la élite, cómodamente instalados en fraudes, tráfico de influencia, persecuciones, mentiras, imposturas y traiciones de todo tipo, se permiten hacerse pasar por los garantes implacables de la pureza, la ética y la ideología político-social, mientras que los de abajo (como dijera Mariano Azuela) permanecen «maniatados y silenciados, sufriendo la enfermedad crónica e incurable de vivir en un solar...»<sup>35</sup>.

Esta bipartición de La Habana queda nítidamente descrita en todas las novelas de la tetralogía. Se ve en la cartografía de la ciudad, donde existe una diferencia abismal entre los barrios en los que vive la élite y los de la gente pudiente. El Conde no es inmune al espectáculo que dan los barrios bajos de la capital cubana. Él mismo ha nacido en uno que califica como «demasiado caliente y pendenciero»<sup>36</sup>. Cada día, nada más salir de su casa y asomarse a la calle, se encuentra con un espectáculo poco alentador que le quita cualquier resquicio de gusto por seguir viviendo en ese lugar y en esa ciudad:

33 «Manuel Campirano, «Padura, creando desde el presente la memoria del futuro (Entrevista con Leonardo Padura)» [en línea], Belphegor, Vol. 09, No. 3, diciembre de 2010, p. 7, disponible en: <[http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09\\_03\\_campir\\_padura\\_es\\_cont.pdf?sequence=1](http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09_03_campir_padura_es_cont.pdf?sequence=1)> (Consultado el 27-02-015)

34 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 139.

35 Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, op. cit., p. 176.

36 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 29.

Los latones de basura en erupción, los papeles de las pizzas de urgencia arrastrados por el viento, el solar donde había aprendido a jugar pelota convertido en depósito de lo inservible que generaba el taller de mecánica de la esquina. ¿Dónde se aprende ahora a jugar pelota?<sup>37</sup>

Estos barrios de casas chatas y mal pintadas, como el del capitán Contreras, «herrumbroso, demasiado monótono y tan gris, sin jardines ni portales y, desde siempre, con pocos vidrios sanos»<sup>38</sup>, contrastan con los de los «nuevos dirigentes de los nuevos tiempos»<sup>39</sup>. A diferencia de los primeros, éstos se presentan como espacios casi paradisíacos, sin ladrones, con mujeres pulcras y angelicales, con casas bien pintadas, plantadas armoniosamente en un «coto pasteurizado»<sup>40</sup>, y donde hasta las fiestas son diferentes. De la misma manera, el lujo insolente en el que nada Caridad Delgado en *Vientos de Cuaresma* o la familia de Tamara en *Pasado perfecto* dista mucho de la miseria de Candito el Rojo, quien malvive en un solar lúgubre.

Asistimos aquí, de alguna manera, al juicio de la Revolución cubana, al desvelamiento de las taras de un sistema revolucionario y socialista que muchos jóvenes entusiastas creyeron inmune a los vicios del capitalismo<sup>41</sup>. Las novelas de Padura Fuentes pueden leerse como verdaderos alegatos inquisitorios no sólo contra la incompetencia, sino también contra la podredumbre ética y el enmascaramiento o *travestimiento moral* de muchos cuadros de la vanguardia revolucionaria idealizados durante muchos años por la propaganda oficial.

El narrador de *Paisaje de otoño* es muy explícito en su denuncia de la política llevada a cabo por las autoridades, al transcribir a modo de *flash-back* los recuerdos del Conde de cuando el ministro Gerardo Gómez de la Peña visitó su facultad. Después de *enfocar*, con insinuaciones, los lujosos y relucientes zapatos del político, el narrador hace hincapié en sus promesas, con una ironía que lo deja retratado como un vendedor de ilusiones:

El superministro era el protagonista de la velada, pues desde la altura de su responsabilidad histórico- económica parecía ser el genio maravilloso encargado de materializar todos los milagros productivos de la isla: desde llevar a sus últimas y magníficas consecuencias la economía socialista hasta –a través de esas consecuencias y esa economía– convertir al país en territorio libre de subdesarrollo, monocultivo, desempleo, escaseces, diferencias sociales y hasta de baches en las calles, eufemísticos faltantes en la gastronomía y listas de espera en las terminales de ómnibus.<sup>42</sup>

A través de la visión satírica del ministro, pues, se ataca al propio sistema, con la corrupción de sus dirigentes, con las falsas expectativas, con las promesas falsas, utópicas –e inalcanzables a causa de su incompetencia– con las que embarcaron no sólo al joven y entusiasta estudiante que era Mario Conde, sino también a todo un pueblo. Esa es una de las manifestaciones del ya aludido desencanto de los jóvenes a propósito de los espejismos y las promesas no cumplidas de la Revolución.

---

37 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, op. cit., p. 18.

38 Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, op. cit., p. 155.

39 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 52.

40 *Ibid.*

41 Freddy Vilches, «Descorriendo el velo: apariencia y realidad en Las cuatro estaciones de Leonardo Padura», in: Carlos Uxó (ed.), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, Manchester, Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 70.

42 Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, op. cit., p. 48-50.

Al Conde también le *revienta* oír cómo el antiguo ministro Gómez de la Peña hace alarde de su aprovechamiento de su posición de alto funcionario del gobierno postrevolucionario para enriquecerse a costa de las expropiaciones. Traduce muy bien su exasperación esta frase que el policía suelta para sus adentros tras escuchar al ex ministro corrupto: «Si pudiera cogerte en algo, hijo de puta»<sup>43</sup>. La frase es también una confesión de impotencia ante una situación repugnante. Mario ve que mientras que llevaba muchos años cazando a criminales y ladrones, había otros peores que, desde la cima del poder robaban desvergonzadamente, sin conciencia republicana, con toda impunidad y con alevosía. Por eso dispara esta pregunta al antiguo ministro:

– Si puede volver a ser sincero, respóndame otra pregunta: ¿no le parece realmente bochornoso tener en esa pared de esta casa un cuadro millonario, comprado con su cargo mientras allá abajo hay gentes que se pasan la semana comiendo arroz y frijoles después de trabajar ocho o diez horas y a veces no tienen ni una pared para colgar un almanaque?<sup>44</sup>

Con esta pregunta del investigador, Padura Fuentes pone el dedo sobre la injusticia y la falta de equidad social que, paradójicamente, se proponía resolver la Revolución cubana. Descubre la perpetuación del antiguo sistema. Pero, esta vez, la clase hegemónica burguesa queda sustituida por los nuevos caciques del régimen.

Para cerrar este artículo, recalquemos que una lectura atenta de las novelas de Leonardo Padura Fuentes protagonizadas por el detective Mario Conde deja transparentar una doble visión de este personaje. En un primer nivel, tenemos a un teniente-investigador muy inteligente, a la vez reflexivo e intuitivo, y de espíritu agudo en lo profesional, que resuelve todos los casos que le someten, cosechando así el afecto y la consideración de su jefe, el mayor Rangel, y la envidia de algún que otro compañero de la Central. En un segundo nivel, más personal, íntimo y psicológico, el lector descubre un protagonista que presenta las características de un ser que padece unas neurosis existenciales; las cuales se manifiestan en un sentimiento de vacío, una desgana, una falta de entusiasmo, cierto inconformismo con la realidad, constantes estados de depresión en los que, si no añora el tiempo pasado, es decir el pasado perfecto, se refugia detrás de unas máscaras como mecanismo de evitación. En esto, puede decirse que encaja con el prototipo de detective de la novela negra: un antihéroe psicológicamente inestable.

---

43 *Ibid.*, p. 57.

44 *Ibid.*, p. 57.

## BIBLIOGRAFÍA

CAMPIRANO, Manuel, «Padura, creando desde el presente la memoria del futuro (Entrevista con Leonardo Padura)» [en línea], *Belphegor*, Vol. 09, No. 3, diciembre de 2010, disponible en: <[http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09\\_03\\_campir\\_padura\\_es\\_cont.pdf?sequence=1](http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09_03_campir_padura_es_cont.pdf?sequence=1)> (Consultado el 27-02-2015)

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, 235 p.

FRANKEN K., Clemens A., «Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico», *Revista Chilena de Literatura*, nº 74, 2009, p. 29-56.

FRANKL, Viktor E., *Psicoanálisis y existencialismo. De la psicoterapia a la logoterapia*, México, Fondo de cultura económica, 2001, 359 p.

MARTÍN CERESO, Iván, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, 246 p.

MARTÍN ESCRIBÁ, Alex, SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, p. 49-58.

MARTURANO, Jorge, «Memorias de un cabrón recordador: la mascarada de la rectificación en Leonardo Padura», *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 6, 2008, p. 129–147.

MICHELENA, José Antonio, «Aportes de Leonardo Padura a la literatura policial cubana», in: Carlos Uxó (ed.), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, Manchester, Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 38-53.

PADURA FUENTES, Leonardo, *Máscaras*, Madrid, Tusquets, 1997, 233 p.

—, *Paisaje de otoño*, Madrid, Tusquets, 1998, 260 p.

—, *Pasado perfecto*, Madrid: Tusquets, 2000, 232 p.

—, *Vientos de cuaresma*, Madrid, Tusquets, Colección Maxi, 2011, 225 p.

PONCE, Néstor, «Mario Conde: Vie d'un Cubain à La Havane» [En línea], *Cahiers d'études romanes*, nº 15, 2006, disponible en: <<http://etudesromanes.revues.org/1406>> (Consultado el 26-02-2015).

RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, *Novela de la Revolución y otros temas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, 259 p.

ROSELL, Sara, «La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes», *Hispanic Journal*, nº 21, 2, 2000, p. 447-458.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Los mitos de la novela criminal*, Madrid, Planeta, 1981, 316 p.

VILCHES, Freddy, «Descorriendo el velo: apariencia y realidad en Las cuatro estaciones de Leonardo Padura», in: Carlos Uxó (ed.), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 65-87.

VIZCARRA, Héctor Fernando, «Significación del espacio narrado en el ciclo Las cuatro estaciones de Leonardo Padura», *Cuadernos Americanos*, nº 137, 2011, p. 113-122.

YALOM, Irvin, *Psicoterapia existencial*, Barcelona, Herder, 1984, 641 p.

ZALDÍVAR PÉREZ, Dionisio F., «Pérdida de sentido y neurosis existencial», *Revista Cubana de Psicología*, Vol. 14, nº 1, 1997, p. 65-69.

Youssoûph COLY - Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal). Docteur en littérature hispano-américaine de l'Université Complutense de Madrid, enseignant-chercheur en Langue espagnole et Civilisations Hispaniques et chef du Département de Langues Etrangères Appliquées de l'Université. Ses axes de recherche englobent l'étude de la littérature hispano-américaine des <sup>xx</sup>e et <sup>xxi</sup>e siècles, de la didactique de l'espagnol, de la traduction et des questions interculturelles.

---

## Las neurosis existenciales del Conde de Leonardo Padura Fuentes y sus relaciones con la realidad cubana

*L'Espagne, entre espoir et fatalité : réflexion à partir de l'analyse ortéguienne du Don Quichotte*

Youssoûph COLY

---

Este estudio se centra en la tetralogía de «Las cuatro estaciones» del escritor cubano Leonardo Padura Fuentes: *Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*. Este artículo demuestra que el teniente-investigador Mario Conde padece de neurosis existenciales de tipo básicamente exógeno, que tienen su origen y justificación en la realidad cubana. Se evidencia cómo esta patología puede leerse como fruto de las frustraciones resultantes del conflicto entre, por una parte, sus exigencias de vida, sus ideales, y, por la otra, sus propias circunstancias, la ciudad, la sociedad, el país o el mundo en que le toca vivir.

Palabras claves: Leonardo Padura Fuentes, Mario Conde, neurosis existencial, Cuba, novela policial

*Cette étude est axée sur la tétralogie «Las cuatro estaciones» de l'écrivain cubain Leonardo Padura Fuentes: Pasado perfecto, Vientos de cuaresma, Máscaras y Paisaje de otoño. L'article démontre que le lieutenant Mario Conde souffre de névroses existentielles de type exogène, qui trouvent leur origine et leur justification dans la réalité cubaine. Il met en évidence comment cette pathologie peut être perçue dans les romans comme le fruit des frustrations qui découlent du conflit entre, d'une part, ses exigences de vie, ses idéaux, et, d'autre part, ses propres circonstances, la ville, la société, le pays ou le monde dans lequel il vit.*

Mots-clés: Leonardo Padura Fuentes, Mario Conde, névrose existentielle, Cuba, roman policier

Domaine : xx<sup>e</sup> siècle, Cuba



Los años de escritura de la tetralogía de Padura Fuentes (*Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*) coinciden con los momentos de frustración y desencanto económico, político e ideológico consecutivos a la caída del muro de Berlín y al desmoronamiento de la URSS y el socialismo. También coinciden con la tendencia revisionista de la narrativa policial en Cuba y en el resto de Iberoamérica. En la novela policial oficial, el comportamiento delictivo se encontraba fuera de la oficialidad, en las márgenes. Solía ser descrito como una supervivencia de prácticas anteriores –o externas– a la oficialidad revolucionaria que tenían que combatir policías portadores de la misión de restablecimiento del orden según los lineamientos ideológicos trazados por el ideal revolucionario<sup>1</sup>.

Padura Fuentes se inscribe pues dentro de la dinámica renovadora, que se ha venido llamando «lo neopolicial iberoamericano»<sup>2</sup>. Se trata de una nueva narrativa policial investida de una función social que, al parecer del escritor cubano, consiste en «expresar la realidad actual de nuestro países: la corrupción, el arribismo político, los problemas de la droga, la prostitución, la marginalidad»<sup>3</sup>. Padura integra, repetimos, esa nueva generación de escritores hispanoamericanos que otorgan a la literatura el cometido fundamental de ser un medio de exhibición imparcial de la realidad. En él, la novela policial ya no es sólo un medio para denunciar al delincuente común, sino un instrumento que permite hacer un buceo en la profundidad de las aguas más turbias de la realidad cubana, con sus problemas sociales, políticos y económicos, para sacar a flote las inmundicias más insospechadas. En ello, puede decirse que sus textos coinciden con los lineamientos estéticos de la llamada *novela negra* que surgió en Estados Unidos en el periodo de entreguerras. Según Vázquez de Parga, con el género negro,

[...] la novela criminal ha pasado a ser testimonio de una época, testimonio crítico muchas veces, pero también testimonio integrado, en otras ocasiones, en una realidad que acepta –según la ideología del autor– pero en cualquier caso testimonio angustioso de una angustiosa realidad.<sup>4</sup>

De la misma manera, a diferencia de los detectives de la novela policial tradicional que son unos ganadores, muy inteligentes y seductores, el Conde presenta las características de los nuevos tipos de policía: cínicos, irónicos, perdedores, con una vida personal desastrosa, solitarios, aficionados –adictos casi– al alcohol, y al sexo<sup>5</sup>. Si bien es un policía eficiente que resuelve con rapidez los casos que investiga, no por ello deja de tener una inestabilidad psicológica que, en muchos aspectos, hace pensar en la neurosis existencial.

Concebimos la neurosis existencial como una alteración psicopatológica que se manifiesta mediante la tendencia de los sujetos a desarrollar una amargura, una exasperación y una desesperación con la vida que llevan y con su entorno. Se trata de una patología provocada por

---

1 Ver Rogelio Rodríguez Coronel, *Novela de la Revolución y otros temas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 62-63.

2 Sobre este tema, ver: Alex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero. «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, p. 49-58.

3 Citado por Sara Rossell, «La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes», *Hispanic Journal*, nº 21, 2, 2000, p. 451.

4 Salvador Vázquez de Parga, *Los mitos de la novela criminal*, Madrid, Planeta, 1981, p. 184. Vázquez de Parga insiste también en que «La novela negra es testimonio de una sociedad que circunda al crimen, y el enigma se pierde en esa realidad arropado por circunstancias literarias nuevas». *Ibid.*, p. 183.

5 Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, p. 68.

un fracaso general en la búsqueda de un sentido vital. El neurótico existencial experimenta que no encuentra un significado satisfactorio para su vida y desarrolla el sentimiento de que no tiene sentido seguir viviéndola, luchar o tener esperanzas<sup>6</sup>. Es la razón por la cual el neuropsiquiatra austriaco Viktor F. Frankl lo considera como un sujeto cuya vivencia se resume en un «*dies irae* permanente»<sup>7</sup>.

Nuestro trabajo descansa en una doble hipótesis: primero, que el teniente-investigador Mario Conde presenta la sintomatología de un ser en estados de padecimiento, de dolor, de frustración, de desencanto, de angustia y de neurosis existencial; segundo, que estas neurosis existenciales son consecuencias de las circunstancias vitales del protagonista y de la realidad cubana cuyos contornos aparecen nítidamente en los frescos políticos, económicos y sociales pintados en la tetralogía de «Las cuatro estaciones». En un primer lugar, examinaremos el cuadro clínico del Conde en cuanto policía aquejado de neurosis existencial. En el segundo, buscaremos en la realidad descrita en las novelas, los elementos susceptibles de formar parte de los desencadenantes de su comportamiento psicótico.

### Las neurosis existenciales del Conde

Si bien Mario Conde es, en lo profesional, un investigador eficiente y ganador, en lo personal, presenta, en todas las novelas que componen la tetralogía de «Las cuatro estaciones», características poco relucientes. Su retrato físico y psicológico es el de un policía soltero de treinta y seis años «prealcohólico, pseudoescriptor, cuasiesquelético y postromántico, con principios de calvicie, úlcera y depresión y finales de melancolía crónica, insomnio y existencias de café...»<sup>8</sup>. Es un hombre que se caracteriza por una «mezcla de empecinamiento y pesimismo, de inconformidad con la vida y de inteligencia agresiva»<sup>9</sup>.

Otro rasgo característico del protagonista es su soledad. Es un hombre que respira a diario «el aroma profundo y oscuro de la soledad»<sup>10</sup>. Esta soledad, sobre la que confiesa en alguna ocasión que le tiene un terror pánico<sup>11</sup>, es la expresión de una situación social poco reluciente, con escasos condicionantes prosociales. En efecto, aparte de su pequeño círculo de amigos (Andrés, Candito el Rojo, el Conejo, el Flaco Carlos y su madre, Josefina)<sup>12</sup>, no tiene relación de amistad duradera. El Conde es también un policía «sexualmente neurótico»<sup>13</sup>, adicto a las masturbaciones nocturnas y que, cuando ve mujeres hermosas, tiende a sufrir erecciones callejeras repentinas, persistentes protuberancias entre las piernas<sup>14</sup>. En esto se puede decir

---

6 Ver Dionisio F. Zaldívar Pérez, «Pérdida de sentido y neurosis existencial», *Revista Cubana de Psicología*, Vol. 14, n° 1, 1997, p. 66.

7 Viktor E. Frankl, *Psicoanálisis y existencialismo. De la psicoterapia a la logoterapia*, México D.F.: Fondo de cultura económica, 2001, p. 292. El subrayado es del autor.

8 Leonardo Padura Fuentes, *Paisajes de otoño*, Madrid, Tusquets, 1998, p. 208.

9 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, Madrid, Tusquets, Colección Maxi, 2011, p. 83.

10 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, Madrid, Tusquets, 2000, p. 13.

11 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, *op. cit.*, p. 133.

12 Subrayemos que el Conde tiene más relación con el Flaco Carlos y con Josefina, la madre de éste, quien les prepara suculentos platos de comida. Con el resto se ve en escasas ocasiones, cuando los necesita para los casos que investiga (sobre todo Candito el Rojo) o en las fiestas de cumpleaños.

13 Viktor E. Frankl, *op. cit.*, p. 224.

14 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, *op. cit.*, p. 16.

que alcanza fases de regresión al instinto animal, al primitivismo<sup>15</sup>, donde la preocupación del individuo es la búsqueda de la satisfacción de placeres hedonistas. Pues, «magnífico cornudo»<sup>16</sup> con fracasos estrepitosos con las mujeres, él es un hombre obsesionado por el sexo y, en muchas ocasiones mira a las hembras con perversión, tomándolas como objetos sexuales.

Subrayemos que sus instintos sexuales son, de alguna manera, un exutorio, una droga, un mecanismo de evitación que le ayuda a trascender la soledad y la vacuidad de su existencia. Leemos en *Vientos de cuaresma* que se siente atrapado en un túnel y que,

sólo cuando se enamora, Mario Conde se da el lujo de olvidar por un instante aquella condena tangible y siente deseos de escribir, de bailar, de hacer el amor para descubrir que el cúmulo de instintos animales de la práctica sexual puede ser también un feliz esfuerzo por dar cuerpo y memoria a viejos sueños, a olvidadas promesas de vida.<sup>17</sup>

Los impulsos sexuales se convierten para él en un medio de gozar y de suplir las ausencias, las insuficiencias y las carencias<sup>18</sup>. En efecto, trata de inhibir sus angustias y sus frustraciones mediante lo que Frankl llama una compensación sexual. Según el neuropsiquiatra,

La *fuga* de la frustración existencial hacia la compensación sexual conduce a la caza del placer. Pero cuanto más esté un individuo a la caza del placer tanto más lo espanta y lo ahuyenta por ese mismo hecho. Y entonces, ese sentimiento de vaciedad que suelo llamar vacío existencial conduce a una inflación de la sexualidad. ¡Solamente en el vacío existencial prolifera la libido sexual!<sup>19</sup>

Además, tanto Mario Conde como sus amigos se encuentran en un momento trágico de su vida porque se dan cuenta de que no tienen prácticamente nada, que toda su vida ha sido un cúmulo de errores, equivocaciones, fracasos, desengaños y desencantos. El teniente-investigador es consciente, en todo momento, de la vacuidad de su vida y de la no adecuación de su *yo* con su *ideal de yo*; y esto provoca en él un sentimiento de frustración doblado de angustia existencial:

Diez años revolcándose en las cloacas de la sociedad habían terminado por condicionarle sus reacciones y perspectivas, por descubrirle sólo el lado más amargo y difícil de la vida, y hasta habían conseguido impregnarle en la piel aquel olor a podrido del que ya no se libraría jamás, y lo que era peor, que sólo sentía cuando resultaba especialmente agresivo, porque su olfato se había embotado para siempre. Todo perfecto, tan perfecto y agradable como una buena patada en los huevos.

¿Qué has hecho con tu vida, Mario Conde?, se preguntó como cada día, y como cada día quiso darle marcha atrás a la máquina del tiempo y uno a uno desfacer sus propios entuertos, sus engaños y excesos, sus iras y sus odios, desnudarse de su existencia equivocada y encontrar el punto preciso donde pudiera empezar de nuevo.<sup>20</sup>

El Conde se da trágicamente cuenta de la imposibilidad para él de cambiar sustancialmente el curso de su vida y su devenir. Se siente impotente ante la realidad asfixiante y ante el túnel en el que se encuentra arrojado, sin posibilidades de marcha atrás y pocas de mejoría. Pues, en

---

15 Viktor E. Frankl, *op. cit.*, p. 149.

16 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, *op. cit.*, p. 55.

17 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, *op. cit.*, p. 153.

18 Para Frankl, los instintos sexuales, o sea los impulsos sexuales carentes de meta, se proyectan hacia la descarga de un estado de tensión. Ver Viktor E. Frankl, *op. cit.*, p. 220.

19 Viktor E. Frankl, *Ibid.*, p. 219. El subrayado es del autor.

20 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, *op. cit.*, p. 56.

*Máscaras*, tras observar desde el balcón del apartamento de Poly el vuelo de una paloma aturdida, al parecer, por el calor del momento, el teniente vio que en algo se asemejaba a aquella ave que «no tenía otra cosa que hacer: sólo remontar el vuelo, hasta perderse en el cielo y en la noche»<sup>21</sup>. De la misma manera, la situación de su amigo Carlos provoca en él una serie de interrogantes metafísicas sobre el mundo y sus injusticias. Estos obsesivos cuestionamientos, que tienen como substrato el juicio de la participación de Cuba en la guerra de Angola, lo llevarán incluso hasta la negación de la existencia de Dios:

¿Por qué tuvo que pasarle algo así a un tipo como Carlos? ¿Por qué alguien como él tenía que ir a una guerra lejana y oscura a perder lo mejor de su vida? Dios no puede existir si pasan estas cosas, pensó, y el alma en pena del policía se sintió conmovida, casi a punto de partirse en dos...<sup>22</sup>

Consciente de que vivir es un caminar hacia la muerte, hacia el infierno, Mario Conde es, según Jorge Marturano, un personaje que «debe lidiar no sólo con la degradación de la vida, en Cuba sino también con la suya propia, una vida cargada de fracasos y frustraciones»<sup>23</sup>. Ha sido policía por accidente y no le satisface la vida que lleva. Si para el sargento Manuel Palacios, parece que al Conde le avergüenza ser policía<sup>24</sup>, para Karina, transmite la imagen de un hombre muy triste que va «por el mundo pidiendo perdón por estar vivo»<sup>25</sup>. Las investigaciones sobre los asesinatos contribuyen a mitigar el vacío existencial del Conde, lo cual hace que, a veces, hasta se alegra de que haya un caso de homicidio, que se lo asignen, para salir del tedio y dar un sentido a una existencia monótona y asfixiante. Al mismo tiempo, paradójicamente, aumentan su perplejidad ante el comportamiento absurdo y reproable de muchos miembros de la élite dirigente.

Salpican las páginas de las novelas de Padura Fuentes los frecuentes lamentos generacionales del Conde y sus amigos, sobre todo de Andrés. Estas lamentaciones son motivadas por una angustia generacional fruto, a su vez, de un cúmulo de engaños y desencantos, de inutilidades y dolores, de vidas malgastadas y existencias equivocadas. En *Paisajes de otoño* Andrés llama la atención de sus compañeros sobre el hecho de que todos han fracasado en sus vidas respectivas por el simple hecho de que son una generación de mandados que nunca han podido hacer lo que realmente querían, sino que se conformaron con seguir la vía trazada por otros. El Conde y el resto de sus amigos descubren en la fiesta del cumpleaños del policía que el médico que todos pensaban feliz resulta ser un hombre «lleno de frustraciones y rencores, capaces de amargarlo y envenenar el ambiente que lo rodeaba»<sup>26</sup>.

Esta frustración generacional que todos llevan en su interior y que los neurotiza es la que justifica los deseos de evasión, la voluntad de fuga del Conde. Asimismo, para cumplir su anhelo de emancipación, decide presentar una solicitud de licenciamiento que le permitiría dejar la policía y «encerrarse a morir de rones, de cigarros, de penas y rencores»<sup>27</sup>.

---

21 Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, Madrid, Tusquets, 1997, p. 233.

22 Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, op. cit., p. 19.

23 Jorge Marturano, «Memorias de un cabrón recordador: la mascarada de la rectificación en Leonardo Padura», *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 6, 2008, p. 132.

24 Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, op. cit., p. 159.

25 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 95.

26 Leonardo Padura Fuentes, *Paisajes de otoño*, op. cit., p. 23.

27 *Ibid.*, p. 15.

Pero ésta no es la única obsesión del protagonista. Escritor frustrado por no haber conseguido todavía cumplir su deseo de publicar un relato, el Conde sigue sin abandonar su proyecto de vida y está obsesionado con vivir escribiendo novelas en una casa de madera y tejas, frente al mar, en comunión con la naturaleza. De esta manera también, vería cumplirse su sueño de libertad. Se sentiría liberado de las cadenas embrutecedoras que lo hostigan y, con la literatura como mecanismo por excelencia de la fabulación, la evasión y la libertad, se transportaría a un mundo imaginario, hecho a su antojo, un mundo donde es posible tener «sueños felices, construir algo, tener algo, entregar algo, recibir algo, crear algo»<sup>28</sup>. Para Yalom, la actividad creativa permite el descubrimiento y la valoración de uno mismo a la vez que aumenta el valor de la vida y le da sentido<sup>29</sup>. Así, la escritura es para el Conde un medio de expresión, de búsqueda de su yo para la salvación y la redefinición de una personalidad ya debilitada por una existencia enajenante dentro de un ambiente asfixiante en el que no se reconoce y del que quiere huir:»

«[...] y sólo una decisión podía colocarlo en el sendero de la redención: o nos salvamos juntos o nos jodemos los dos. Simplemente tenía que escribir, exprimir el grano, reventar el absceso, vaciar los intestinos, escupir aquella saliva amarga, ejecutar aquella operación radical, para empezar a ser él mismo.»<sup>30</sup>

En sus momentos de soledad, si no está soñando con novelas que nunca escribe, el Conde se refugia en el recuerdo, que es otro mecanismo de escape, de huida hacia tiempos pretéritos, hacia los momentos felices del Preuniversitario, hacia ese pasado perfecto y perdido que él quiere recuperar ya que no le satisface el presente. Pues, en *Pasado perfecto*, precisamente, manifiesta su deseo de tener otra vez dieciséis años para volver a «sentirse feliz, como casi había olvidado que se puede ser feliz»<sup>31</sup>. Su alcoholismo puede leerse también como un mecanismo de evasión con el que intenta «sumergir en ron» y hacer más llevadera una existencia cotidiana «aplastada y descolorida»<sup>32</sup>.

De esta manera, se empieza a vislumbrar que los instintos animales del Conde, su nostalgia del pasado perfecto, sus deseos de evasión y sus anhelos de fuga hacia la ficción, los sueños, las borracheras y las tierras idealizadas, son consecuencias de las frustraciones del presente cuyo origen también habrá de buscarse en la realidad.

### **La realidad cubana como origen de las neurosis del Conde**

Los psicólogos coinciden en que existe una relación dialéctica estrecha, es decir de influencia, entre el entorno inmediato del individuo y sus respuestas, sus pensamientos, sus estados emocionales, su comportamiento y sus relaciones con los demás y con el propio entorno. La neurosis existencial, en cuanto derivación de un conflicto entre los valores morales del individuo y los de la sociedad, también tiene su origen en la carencia de sentido vital. La búsqueda del sentido de la vida es la búsqueda de significados y de propósitos en relación con las circunstancias específicas del individuo. Pues, el ser humano no se circunscribe exclusivamente en el en-sí. Se define también en relación con –y por– sus propias circunstancias y el otro.

---

28 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 25.

29 Ver Irvin Yalom, *Psicoterapia existencial*, Barcelona, Herder, 1984.

30 Leonardo Padura Fuentes, *Paisajes de otoño*, op. cit., p. 198.

31 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, op. cit., p. 28. En *Vientos de cuaresma* (p. 127) el Flaco Carlos reprocha a su amigo de pasarse la mayor parte de su tiempo «viviendo de la nostalgia».

32 Leonardo Padura Fuentes, *Paisajes de otoño*, op. cit., p. 174.

Recordemos que, cuando empezó a escribir, Padura Fuentes sabía de entrada que tenía que marcar una ruptura con la línea oficial que quería que las novelas policiales se centraran en lo didáctico y en la dialéctica entre el Bien, encarnado por el ideal revolucionario, y el Mal, o sea todo lo que estaba fuera de los lineamientos establecidos por el régimen castrista. De esta manera, se propuso escribir sobre la problematización de la realidad cubana. Para ello, ¿qué mejor es hacerlo a través de un personaje en conflicto con esta misma realidad?

Padura Fuentes confiesa en una entrevista que en sus textos ha buscado hacer de Mario Conde una especie de intermediario, un mediador entre la ficción novelesca y la realidad cubana que quería pintar, retratar, revelar, desvelar, «por eso en estas novelas todo lo que ocurre, lo que se lee, lo que se siente, lo que se respira, lo que se piensa, está tamizado a través de la sensibilidad de Mario Conde»<sup>33</sup>. Sus textos se caracterizan por una coincidencia entre la perspectiva del narrador y la del teniente-investigador. Este dato es de suma importancia a la hora de analizar el substrato, las implicancias ideológicas, de los procesos de plasmación de la realidad cubana, sobre todo si sabemos que el mero hecho de nombrar las fealdades y de retratar a los delincuentes equivale a denunciarlos.

El Conde no queda indiferente ante estas injusticias sociales. Es lo que justifica el que siempre esté atento a todos los detalles, sobre todo cuando, en el marco de sus investigaciones, visita las casas de los cuadros del régimen. La toma de conciencia de que algunos han podido aprovecharse de su postura para enriquecerse provoca en él una congoja y frustración.

De su experiencia interna en su contacto con la realidad emerge una pérdida de confianza en su entorno inmediato. Para el protagonista, la propia capital cubana es una ciudad puta que se ofrece a los que le pagan con angustia y dolor<sup>34</sup>. Su depresión se exacerba cuando se para a hacer una radioscopia de la sociedad cubana, cuando se detiene a observar la gran farsa que lo rodea, es decir una nación, pretendidamente socialista, que está organizada desde la verticalidad arriba-abajo, donde miembros de la élite, cómodamente instalados en fraudes, tráfico de influencia, persecuciones, mentiras, imposturas y traiciones de todo tipo, se permiten hacerse pasar por los garantes implacables de la pureza, la ética y la ideología político-social, mientras que los de abajo (como dijera Mariano Azuela) permanecen «maniatados y silenciados, sufriendo la enfermedad crónica e incurable de vivir en un solar...»<sup>35</sup>.

Esta bipartición de La Habana queda nítidamente descrita en todas las novelas de la tetralogía. Se ve en la cartografía de la ciudad, donde existe una diferencia abismal entre los barrios en los que vive la élite y los de la gente pudiente. El Conde no es inmune al espectáculo que dan los barrios bajos de la capital cubana. Él mismo ha nacido en uno que califica como «demasiado caliente y pendenciero»<sup>36</sup>. Cada día, nada más salir de su casa y asomarse a la calle, se encuentra con un espectáculo poco alentador que le quita cualquier resquicio de gusto por seguir viviendo en ese lugar y en esa ciudad:

---

33 «Manuel Campirano, «Padura, creando desde el presente la memoria del futuro (Entrevista con Leonardo Padura)» [en línea], Belphegor, Vol. 09, No. 3, diciembre de 2010, p. 7, disponible en: <[http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09\\_03\\_campir\\_padura\\_es\\_cont.pdf?sequence=1](http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09_03_campir_padura_es_cont.pdf?sequence=1)> (Consultado el 27-02-015)

34 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 139.

35 Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, op. cit., p. 176.

36 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 29.

Los latones de basura en erupción, los papeles de las pizzas de urgencia arrastrados por el viento, el solar donde había aprendido a jugar pelota convertido en depósito de lo inservible que generaba el taller de mecánica de la esquina. ¿Dónde se aprende ahora a jugar pelota?<sup>37</sup>

Estos barrios de casas chatas y mal pintadas, como el del capitán Contreras, «herrumbroso, demasiado monótono y tan gris, sin jardines ni portales y, desde siempre, con pocos vidrios sanos»<sup>38</sup>, contrastan con los de los «nuevos dirigentes de los nuevos tiempos»<sup>39</sup>. A diferencia de los primeros, éstos se presentan como espacios casi paradisíacos, sin ladrones, con mujeres pulcras y angelicales, con casas bien pintadas, plantadas armoniosamente en un «coto pasteurizado»<sup>40</sup>, y donde hasta las fiestas son diferentes. De la misma manera, el lujo insolente en el que nada Caridad Delgado en *Vientos de Cuaresma* o la familia de Tamara en *Pasado perfecto* dista mucho de la miseria de Candito el Rojo, quien malvive en un solar lúgubre.

Asistimos aquí, de alguna manera, al juicio de la Revolución cubana, al desvelamiento de las taras de un sistema revolucionario y socialista que muchos jóvenes entusiastas creyeron inmune a los vicios del capitalismo<sup>41</sup>. Las novelas de Padura Fuentes pueden leerse como verdaderos alegatos inquisitorios no sólo contra la incompetencia, sino también contra la podredumbre ética y el enmascaramiento o *travestimiento moral* de muchos cuadros de la vanguardia revolucionaria idealizados durante muchos años por la propaganda oficial.

El narrador de *Paisaje de otoño* es muy explícito en su denuncia de la política llevada a cabo por las autoridades, al transcribir a modo de *flash-back* los recuerdos del Conde de cuando el ministro Gerardo Gómez de la Peña visitó su facultad. Después de *enfocar*, con insinuaciones, los lujosos y relucientes zapatos del político, el narrador hace hincapié en sus promesas, con una ironía que lo deja retratado como un vendedor de ilusiones:

El superministro era el protagonista de la velada, pues desde la altura de su responsabilidad histórico- económica parecía ser el genio maravilloso encargado de materializar todos los milagros productivos de la isla: desde llevar a sus últimas y magníficas consecuencias la economía socialista hasta –a través de esas consecuencias y esa economía– convertir al país en territorio libre de subdesarrollo, monocultivo, desempleo, escaseces, diferencias sociales y hasta de baches en las calles, eufemísticos faltantes en la gastronomía y listas de espera en las terminales de ómnibus.<sup>42</sup>

A través de la visión satírica del ministro, pues, se ataca al propio sistema, con la corrupción de sus dirigentes, con las falsas expectativas, con las promesas falsas, utópicas –e inalcanzables a causa de su incompetencia– con las que embarcaron no sólo al joven y entusiasta estudiante que era Mario Conde, sino también a todo un pueblo. Esa es una de las manifestaciones del ya aludido desencanto de los jóvenes a propósito de los espejismos y las promesas no cumplidas de la Revolución.

---

37 Leonardo Padura Fuentes, *Pasado perfecto*, op. cit., p. 18.

38 Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, op. cit., p. 155.

39 Leonardo Padura Fuentes, *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 52.

40 *Ibid.*

41 Freddy Vilches, «Descorriendo el velo: apariencia y realidad en Las cuatro estaciones de Leonardo Padura», in: Carlos Uxó (ed.), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, Manchester, Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 70.

42 Leonardo Padura Fuentes, *Paisaje de otoño*, op. cit., p. 48-50.

Al Conde también le *revienta* oír cómo el antiguo ministro Gómez de la Peña hace alarde de su aprovechamiento de su posición de alto funcionario del gobierno postrevolucionario para enriquecerse a costa de las expropiaciones. Traduce muy bien su exasperación esta frase que el policía suelta para sus adentros tras escuchar al ex ministro corrupto: «Si pudiera cogerte en algo, hijo de puta»<sup>43</sup>. La frase es también una confesión de impotencia ante una situación repugnante. Mario ve que mientras que llevaba muchos años cazando a criminales y ladrones, había otros peores que, desde la cima del poder robaban desvergonzadamente, sin conciencia republicana, con toda impunidad y con alevosía. Por eso dispara esta pregunta al antiguo ministro:

– Si puede volver a ser sincero, respóndame otra pregunta: ¿no le parece realmente bochornoso tener en esa pared de esta casa un cuadro millonario, comprado con su cargo mientras allá abajo hay gentes que se pasan la semana comiendo arroz y frijoles después de trabajar ocho o diez horas y a veces no tienen ni una pared para colgar un almanaque?<sup>44</sup>

Con esta pregunta del investigador, Padura Fuentes pone el dedo sobre la injusticia y la falta de equidad social que, paradójicamente, se proponía resolver la Revolución cubana. Descubre la perpetuación del antiguo sistema. Pero, esta vez, la clase hegemónica burguesa queda sustituida por los nuevos caciques del régimen.

Para cerrar este artículo, recalquemos que una lectura atenta de las novelas de Leonardo Padura Fuentes protagonizadas por el detective Mario Conde deja transparentar una doble visión de este personaje. En un primer nivel, tenemos a un teniente-investigador muy inteligente, a la vez reflexivo e intuitivo, y de espíritu agudo en lo profesional, que resuelve todos los casos que le someten, cosechando así el afecto y la consideración de su jefe, el mayor Rangel, y la envidia de algún que otro compañero de la Central. En un segundo nivel, más personal, íntimo y psicológico, el lector descubre un protagonista que presenta las características de un ser que padece unas neurosis existenciales; las cuales se manifiestan en un sentimiento de vacío, una desgana, una falta de entusiasmo, cierto inconformismo con la realidad, constantes estados de depresión en los que, si no añora el tiempo pasado, es decir el pasado perfecto, se refugia detrás de unas máscaras como mecanismo de evitación. En esto, puede decirse que encaja con el prototipo de detective de la novela negra: un antihéroe psicológicamente inestable.

---

43 *Ibid.*, p. 57.

44 *Ibid.*, p. 57.

## BIBLIOGRAFÍA

CAMPIRANO, Manuel, «Padura, creando desde el presente la memoria del futuro (Entrevista con Leonardo Padura)» [en línea], *Belphegor*, Vol. 09, No. 3, diciembre de 2010, disponible en: <[http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09\\_03\\_campir\\_padura\\_es\\_cont.pdf?sequence=1](http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47789/09_03_campir_padura_es_cont.pdf?sequence=1)> (Consultado el 27-02-2015)

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, 235 p.

FRANKEN K., Clemens A., «Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico», *Revista Chilena de Literatura*, nº 74, 2009, p. 29-56.

FRANKL, Viktor E., *Psicoanálisis y existencialismo. De la psicoterapia a la logoterapia*, México, Fondo de cultura económica, 2001, 359 p.

MARTÍN CERESO, Iván, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, 246 p.

MARTÍN ESCRIBÁ, Alex, SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, p. 49-58.

MARTURANO, Jorge, «Memorias de un cabrón recordador: la mascarada de la rectificación en Leonardo Padura», *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 6, 2008, p. 129-147.

MICHELENA, José Antonio, «Aportes de Leonardo Padura a la literatura policial cubana», in: Carlos Uxó (ed.), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, Manchester, Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 38-53.

PADURA FUENTES, Leonardo, *Máscaras*, Madrid, Tusquets, 1997, 233 p.

—, *Paisaje de otoño*, Madrid, Tusquets, 1998, 260 p.

—, *Pasado perfecto*, Madrid: Tusquets, 2000, 232 p.

—, *Vientos de cuaresma*, Madrid, Tusquets, Colección Maxi, 2011, 225 p.

PONCE, Néstor, «Mario Conde: Vie d'un Cubain à La Havane» [En línea], *Cahiers d'études romanes*, nº 15, 2006, disponible en: <<http://etudesromanes.revues.org/1406>> (Consultado el 26-02-2015).

RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, *Novela de la Revolución y otros temas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, 259 p.

ROSELL, Sara, «La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes», *Hispanic Journal*, nº 21, 2, 2000, p. 447-458.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Los mitos de la novela criminal*, Madrid, Planeta, 1981, 316 p.

VILCHES, Freddy, «Descorriendo el velo: apariencia y realidad en Las cuatro estaciones de Leonardo Padura», in: Carlos Uxó (ed.), *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, Manchester: Manchester Metropolitan University Press, 2006, p. 65-87.

VIZCARRA, Héctor Fernando, «Significación del espacio narrado en el ciclo Las cuatro estaciones de Leonardo Padura», *Cuadernos Americanos*, n° 137, 2011, p. 113-122.

YALOM, Irvin, *Psicoterapia existencial*, Barcelona, Herder, 1984, 641 p.

ZALDÍVAR PÉREZ, Dionisio F., «Pérdida de sentido y neurosis existencial», *Revista Cubana de Psicología*, Vol. 14, n° 1, 1997, p. 65-69.

Youssouph COLY - Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal). Docteur en littérature hispano-américaine de l'Université Complutense de Madrid, enseignant-chercheur en Langue espagnole et Civilisations Hispaniques et chef du Département de Langues Etrangères Appliquées de l'Université. Ses axes de recherche englobent l'étude de la littérature hispano-américaine des <sup>xx</sup>e et <sup>xxi</sup>e siècles, de la didactique de l'espagnol, de la traduction et des questions interculturelles.