

Manuel Campirano

Padura, creando desde el presente la memoria del futuro (Entrevista con Leonardo Padura)

Introducción

Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955) es considerado por la crítica como el novelista cubano mejor conocido fuera de Cuba. Su obra ha sido traducida a diecisiete idiomas y ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales. En el verano de 2007, Padura visitó Dalhousie University (en Halifax, provincia canadiense de Nueva Escocia), en donde ofreció un par de charlas acerca de su obra y la cultura cubana. Durante su estadía tuve la oportunidad de entrevistarlo.

En las siguientes líneas, el creador del célebre detective *Mario Conde* dialoga sobre el género policial en Cuba y rememora su incursión en este tipo de literatura. Padura habla sobre el rol fundamental de la literatura como testigo imparcial de la historia, del vínculo entre el régimen político cubano y la historia del género policial en la isla, y del papel de la novela policial para denunciar no al delincuente común, sino los crímenes que exhiben problemas sociales y políticos más profundos y que atañen a la sociedad en su conjunto. Además, el autor profundiza sobre temas de actualidad como el nexo entre la economía y las distintas expresiones artísticas en la isla, la censura en la Cuba actual y los retos del escritor cubano contemporáneo y su necesidad de mercados internacionales.

La literatura y su función

Manuel Campirano (MC): ¿Qué es para ti la literatura y cuál es su función?

Leonardo Padura (LP): Vamos a empezar por lo más sencillo. La literatura para mí es una forma de vida. Yo soy de esos pocos escritores en el mundo que tiene la fortuna de vivir de lo que escribo. No gano mucho dinero, pero el que gano es suficiente para que yo pueda encerrarme en mi casa a escribir. Es mi forma de vida porque, desde hace 20 años, no sé hacer otra cosa que sentarme todas las mañanas a escribir. Esa sería la primera noción de la literatura.

Creo que la literatura es un arte que cumple una función, sobre todo respecto a la memoria. En el caso cubano tiene la función de rescate y de establecimiento de la memoria, pero también tiene una función social activa. En los años sesenta se discutió mucho sobre el papel social del novelista. Ese rol social del novelista se ha ido diluyendo en la sociedad postmoderna. Una novela como *El Código da Vinci* tiene solamente tres objetivos: primero, entretener a una gran masa de lectores; segundo, producir muchas ganancias; y tercero, con ese entretenimiento y esas ganancias embrutecer a una gran masa de lectores. Uno se pregunta "¿Qué aporta para el mejoramiento de la sociedad humana contemporánea? ¿Cuál es su función activa en la sociedad?". Afortunadamente, todavía existe un grupo de escritores en

el mundo, y en el caso cubano con más razón, que sí piensan en una función social de la literatura. Yo estoy seguro de que en el año 2057, cuando los niños de este país [Canadá] estén cursando en la universidad estudios cubanos y lean los periódicos de la isla del año 2005 ó 2007, si además leen una de mis novelas, se van a hacer una pregunta: "¿Esto ocurrió en el mismo país?". Porque la prensa cubana les dará una imagen totalmente ortodoxa y oficial de lo que ocurre en Cuba, mientras que lo que escribo yo y otro grupo de escritores, las películas que hace Fernando Pérez y otro grupo de cineastas, la obra plástica de Roberto Fabelo y otro grupo de pintores, habla de otra realidad. Primero, estamos creando desde el presente la memoria del futuro. Por otra parte, estamos, desde el presente, haciendo pensar a la gente su realidad contemporánea. Y además, estamos tratando de que un lector pueda preferir perfectamente *El Código da Vinci*, pero creemos que debe tener la posibilidad de leer otro tipo de literatura que de alguna manera lo enriquezca espiritualmente. Porque, y esto tiene mucho que ver con las funciones de la literatura, el lector del siglo XXI es un lector mucho más inculto, y diría que hasta estúpido, que el lector del siglo XIX. Recordemos que los escritores populares en el siglo XIX eran Dumas, Zola, Maupassant, Balzac, Stendhal, Dickens... Esos eran los escritores de folletines, los escritores que escribían para la gran masa de lectores. ¡Y esa era la literatura popular del siglo XIX! Entre Dan Brown [autor del *Código da Vinci*] y Edgar Allan Poe hay un abismo. Por lo tanto creo que sigue existiendo una función social del arte y de la novela.

MC: ¿Cuáles son tus influencias literarias?

LP: Como escritor soy un híbrido de dos tradiciones. Una es la tradición literaria iberoamericana, porque creo que la única escuela posible para los escritores es leer a los buenos escritores, los buenos escritores que escriben en su idioma, y por eso leo a muchos autores iberoamericanos: García Márquez, Vargas Llosa, Fernando del Paso... La otra es la tradición literaria norteamericana, sobre todo novelesca, del siglo XX. No es casual que yo haya escrito una novela [*Adiós Hemingway*, 2003] en la que Hemingway es un personaje. Hemingway; Dos Passos, Faulkner, Updike, Salinger, Hammett, Chandler, Cain, todos son referencias importantísimas en mi formación, porque creo que si bien los escritores de lengua española me enseñan a escribir con mi idioma, también creo que los escritores norteamericanos me enseñaron a contar una historia. Y por eso digo que Mario Conde es nieto de Philip Marlowe, el protagonista de las novelas de Chandler, e hijo de Pepe Carvalho, el detective de Vázquez Montalbán.

Cuba, Revolución y género policial

MC: Has mencionado a tres notables figuras de la novela policial. Quizá tus trabajos más conocidos, la serie de Mario Conde, pertenecen precisamente al género policial. ¿Podrías hablarme un poco de la historia de la literatura policial en Cuba? Me interesaría saber si ésta influyó en tu formación como escritor...¹

LP: Cuando empecé a escribir estas novelas policiales, y ahora voy al principio de todo, en Cuba había una pequeña tradición de literatura policial. En los años 40 y 50 se habían escrito en el país algunos relatos, se habían publicado dos o tres novelas de carácter policial muy imitativas de los modelos norteamericanos. Había incluso un escritor, un periodista y crítico de arte que publicó dos novelas policiales en Cuba, y como le daba tanta vergüenza escribir novelas policiales las firmó con

un seudónimo "anglo", como si fuera un autor americano o inglés, y no con su propio nombre, porque la literatura policial se consideraba literatura de clase B, a pesar de que ya existían nombres como Hammett o Chandler —que habían dado toda una dignidad al género—, pero todavía la mayor parte de lo que se publicaba era esa literatura clase B, las famosas novelitas del FBI y ese tipo de cosas que se vendían a precios baratos, con papel de bagazo que era muy económico. Por lo tanto, en Cuba no existía una tradición de novela policial. De pronto, en el año 1971, se publicó una novela también muy en el estilo *hardboiled* de las novelas norteamericanas, escrita por un ingeniero de nombre Ignacio Cárdenas Acuña. Era una novela interesante que se desarrollaba en el barrio chino de La Habana (nunca el barrio chino de La Habana y el de San Francisco se han parecido tanto como en esa novela). Esto ocurre en un momento específicamente crítico de la cultura y la vida cubana, el cambio de década del 60 al 70, que en Cuba significa un cambio en muchos sentidos: es, para decirlo rápido, el cambio de una Revolución silvestre a una Revolución institucionalizada; la Revolución entrando en el camino que dictaba la ortodoxia soviética para las revoluciones socialistas.

MC: Imagino que esto [el paso de una revolución a otra] ocasionó transformaciones sustanciales en Cuba...

LP: En efecto, se comienzan a producir una serie de cambios institucionales en la economía y en la vida social. Son los años en que comienzan a intervenir los pequeños comercios privados que todavía existían; se cierran, por ejemplo, muchos centros nocturnos, porque se consideraba que eran lugares donde el hombre nuevo se pervertía. Y dentro de todo eso se produce el famoso caso [de Heberto] Padilla, el poeta cubano que es encarcelado por cuarenta días y que hace una confesión muy al estilo de los Procesos de Moscú y después lo liberan. En esa confesión, Padilla acusa a varios de sus compañeros escritores de algo que no eran delitos contemplados en el código penal pero que eran prácticamente invalidantes, ya que catalogaban a estos escritores de no haber sido suficientemente revolucionarios. Esto desemboca en un congreso de educación y cultura que se hace en el año 1971, donde se pautan las reglas del juego de lo que va a ser el sistema de enseñanza y el sistema de cultura en el país. Sobre ese tema se abunda bastante en mi novela *Máscaras* (1997), porque una de las consecuencias fue que muchos intelectuales, artistas de diferentes disciplinas y profesores fueron excluidos de la vida cultural del país debido a sus creencias religiosas o sus tendencias homosexuales. Se convirtieron en lo que uno de ellos, Antón Arrufat, llama "muertos civiles": existían, nadie les hacía nada, no iban a la cárcel, no pasaba nada, pero eran transparentes. No existían para las editoriales, para las universidades, no se hablaba de ellos en las revistas... Entre esas personas había algunos escritores de primerísimo nivel, como Lezama Lima y Virgilio Piñera. Ese congreso creó las bases de una ortodoxia cultural, lo que se ha llamado durante todos estos años "el quinquenio gris" o "el decenio negro" porque fueron años muy duros para la creación cultural en Cuba. Ese período, al ser marginados una cantidad notable de escritores, de intelectuales y de artistas, creó un vacío, y ese vacío comenzó a llenarse de distintas maneras. Por ejemplo, en el teatro se comenzó a fomentar lo que se llamaba el teatro de creación colectiva, que estaba bastante en boga en ciertos países de América Latina. Se comenzó a decir que el teatro de sala era un teatro burgués, que el teatro de la calle, el que creaban entre todos en interacción con el público, era el teatro que exigían los nuevos tiempos, y comenzó a fomentarse este nuevo teatro cubano.

MC: ¿Y en la literatura?

LP: En el caso de la literatura, hubo dos manifestaciones que se favorecieron mucho en esos años, y no fue casual que fueran esas dos. Por una parte, la literatura para niños y jóvenes, y por otra la inexistente novela policial de la cual te hablaba. ¿Por qué esas dos? Porque son las dos formas literarias en las que siempre puede haber una moraleja: el niño que no se come la comida no engorda y el papá lo puede castigar. Esa moraleja que existe en la literatura infantil es la misma que existe en la literatura policial: el malo que roba va preso y el que no es revolucionario también va preso. El problema era que no existía esa literatura policial, así que de pronto se organiza un concurso, patrocinado por el Ministerio del Interior —debe ser el único caso en la historia universal que la policía crea un concurso para premiar obras de carácter policial— y comienzan a aparecer novelas. Hay que ser muy ingenuo para no darse cuenta de que esas novelas ya existían, ya estaban mandadas a escribir, porque incluso los primeros autores eran oficiales del Ministerio del Interior. Se publican esas novelas y de pronto ocurre un fenómeno curioso y es que a la gente le empiezan a gustar aquellas novelas policiales donde por primera vez se hablaba de asuntos cubanos. Así, en los años setenta esa novela policial alcanza un cierto desarrollo. Incluso existen algunos ejemplos en los que hay cierta calidad literaria. El problema es que el esquema era muy reducido; el espacio de creatividad era muy restringido y la fórmula se agotó muy rápidamente. En los años ochenta, cuando comienza a haber un cambio en la política cultural cubana —desde finales de los setenta comienza a haberlo pero en los ochenta se hace mucho más evidente la existencia de ese cambio—, esa novela policial se encuentra en un vacío.

La década de los ochenta es el momento en que mi generación, los escritores, pintores, artistas, que habíamos nacido en la década de los cincuenta, cuando ya tenemos veinte, treinta años, comenzamos a tener una presencia en el universo cultural cubano. Como no habíamos sido directamente castigados en los años setenta y como no habíamos participado, por supuesto, de la vida cultural de los sesenta, llegamos con una visión distinta de la realidad y del hecho creativo. Y comenzamos a tener una visión en la cual el fenómeno revolucionario no tenía el mismo carácter absolutamente épico que había tenido para las generaciones anteriores. Los pintores, los teatristas [sic], los novelistas anteriores escribían sobre asuntos épicos: la lucha revolucionaria, los héroes, los macheteros que iban a cortar caña... La generación mía empieza a ver la realidad desde otra perspectiva. El momento en el que todo el mundo se dio cuenta de que estaba pasando algo distinto —o nadie se dio cuenta exactamente, pero empezamos a tener la primera percepción de que estaba pasando algo— fue en el año 1981, cuando un grupo de pintores hace una exposición que llaman *Volumen 1*, en la cual se quiebran los códigos de la pintura realista que se había tratado de establecer en Cuba. Los coetáneos de *Volumen 1* en la literatura, los escritores de mi generación, empiezan entonces a escribir una literatura que tenía un carácter más íntimo, en donde los conflictos de los individuos eran más importantes que los grandes conflictos sociales.

Crisis económica, creación y libertad artística

MC: ¿Y esta orientación no les ocasionó problemas?

LP: Nos costó muchísimos disgustos, muchísimos regaños por parte de las autoridades culturales, que todavía tenían esa función de estar un poco presionando con respecto a la creación literaria, a la creación artística en general en Cuba. Pero es que no teníamos otra alternativa, no podíamos escribir de otra forma; nuestra visión del mundo y de la realidad no nos permitía escribir de otra manera. Comienza pues a hacerse esa literatura, esa plástica, ese teatro, con un carácter diferente al que había ocurrido en los años anteriores. Además, los años ochenta fueron tiempos con una bonanza económica en Cuba. Fue la década prodigiosa de la economía cubana. Era la época en la que uno podía con su salario comprar casi todo. Había cosas imposibles de comprar, como un automóvil —eso nada más con autorizaciones muy especiales—, pero era posible alojarse en un hotel, ir a una tienda y comprarse un reloj. Había como una comodidad en la sociedad cubana. Realmente todo eso que estaba ocurriendo a nivel económico era la última ilusión y era de alguna manera el epílogo de algo que a nivel global estaba ya comenzando a resquebrajarse definitivamente. Por eso cuando en los años finales de los ochenta y principios de los noventa desaparecen los países socialistas europeos, Cuba empieza a vivir una terrible crisis económica, Cuba se encuentra consigo misma, se encuentra con una economía devastada, sin socios comerciales, con el embargo norteamericano más recrudescido en esos momentos —era todavía el final de la administración de Bush padre, que cuando uno se pone a mirarlo con respecto a Bush hijo parecía un santo, ¿no?—. Cuba se reencuentra consigo misma y se reencuentra en una situación de absoluta precariedad económica. Aquella literatura policial que en los setenta había sido promovida, que en los ochenta había comenzado a agotarse pero que se seguía publicando, de pronto, desaparece. Desaparece por distintas razones. Una de las más importantes es que prácticamente se dejan de publicar libros en Cuba. Lo primero que dejó de venir de la Unión Soviética, fue el papel. Y entonces fuimos tan optimistas que hablábamos de la crisis del papel, sin imaginarnos que después el papel iba a ser una parte ínfima dentro de toda la crisis de todo lo imaginable y no imaginable. Yo tenía un amigo que cuando alguien le preguntaba “¿Cómo están las cosas en Cuba?”, él decía “A ver, en Cuba ¿qué tú quisieras comprar?”. La gente se le quedaba mirando. “Dime algo, cualquier cosa”, insistía. “Una cajetilla de cigarros”, le decían. Él respondía: “no hay”. “Una caja de fósforos”. “No hay”. “Una batería para un reloj”. “No hay”. “Un sobre para una carta”. “No hay”. ¡No había nada!

MC: ¿Cómo afecta esta tremenda crisis a la industria cultural?

LP: La precariedad era tan absoluta que empezaron a buscarse mecanismos de supervivencia en todos los sectores de la sociedad cubana. En la industria cultural no se hacen más películas, no se publican libros, no hay electricidad para los teatros, no hay lienzo, no hay óleo... Porque si no había comida, ¿cómo iba a haber óleo? Con óleo no se alimenta nadie. Eso creó una distancia entre la industria cultural cubana y los creadores, y esa distancia fue un espacio que lo aprovechamos como un espacio de libertad. Por primera vez fue posible, dentro del período revolucionario, que los artistas tuviéramos la posibilidad de la libre contratación. Los escritores pudieron buscar agentes y editoriales fuera de Cuba; los pintores buscaron galerías; los actores se fueron a trabajar a México, a Colombia, a Venezuela; los cineastas se fueron a España y empezaron a hacer coproducciones con España, con Francia, con Italia. Yo digo que la crisis de los noventa fue terrible en todo sentido pero fue lo mejor que le pudo pasar a los artistas cubanos porque nos dio esa posibilidad de abrirnos a un universo.

Del periodismo heterodoxo a un testigo nostálgico de un mundo que no pudo ser

MC: ¿Qué hacías tú en aquella época [finales de los ochenta]? Porque fue en esos años que iniciaste la serie de Mario Conde...

LP: En ese momento, finales del 89 y principios del 90, dejo de trabajar en el periódico [*Juventud Rebelde*].² Los años que yo trabajé en el periódico prácticamente no pude escribir. Hice un trabajo de periodismo de investigación que me llevaba mucho tiempo. Tenía que leer mucho, buscar muchos personajes en archivos y lugares. Escribía historias [artículos de investigación] de los acontecimientos, personajes y sucesos históricos más olvidados pero esenciales en la historia cubana: la historia del barrio chino de La Habana, cómo había aparecido la Virgen de la Caridad del Cobre, la presencia de los colonos franceses en la parte oriental de Cuba, la historia del asesinato del proxeneta más famoso de la historia de Cuba... Ese tipo de trabajos me obligaban a buscar una información que estaba muy dispersa, ir a muchos lugares, y no pude hacer literatura. Sin embargo, fue una época para mí de mucho aprendizaje en cuanto a escritura, en cuanto a la utilización de técnicas narrativas, porque hice un periodismo que trataba de acercarse siempre lo más posible a la literatura, al punto de que uno de los reportajes que publiqué en esos años es la entrevista con un muerto y eso es una violación de todas las reglas del periodismo. El periodismo se supone que trabaja con la realidad, pero yo quería contar la historia de un pueblo que había desaparecido en la zona del centro del país, en la provincia de Camagüey, y el único recurso literario que encontré, que me podía servir, era entrevistar a una persona que había muerto hacía mucho tiempo y había visto desde su muerte toda la historia de ese pueblo para poder reunirlo en un solo reportaje. Ese juego con la literatura me permitió que entre mis primeros libros, escritos a principios de los ochenta, y aquellos que comienzo a escribir con el personaje de Mario Conde en 1990, haya ya una distancia y un aprendizaje que para mí fue muy importante.

En mi evolución como escritor de novela policial contribuyen además otros fenómenos de carácter global y es que durante la segunda mitad de los setenta y los ochenta comienza a desarrollarse una nueva novela policial en lengua española. De hecho, no sólo en lengua española; hay una renovación post-68 de la novela policial: autores norteamericanos, italianos, franceses, que comienzan a escribir este tipo de novela, y autores iberoamericanos, en España, Brasil, México (Rubem Fonseca, Manuel Vázquez Montalbán, Paco Ignacio Taibo [II]...) que comienzan a escribir este nuevo tipo de literatura en la cual el caos, la violencia de la gran ciudad se convierte en protagonista. Estas novelas son de carácter ciudadano, poseen un contenido político (las novelas de Vázquez Montalbán, por ejemplo, son un magnífico reflejo de lo que fue la transición democrática en España) y, sobre todo, un carácter literario. Cuando descubro esas novelas en la segunda mitad de los ochenta, y siendo un lector muy asiduo de novela policial —y habiendo sido crítico de la novela policial cubana—, encontré un aliento para tratar de hacer un tipo de novela policial cubana que fuera distinto de esa novela policial cubana que había existido, de carácter oficial, muy centrada en lo didáctico, en esa relación entre el bien y el mal —el bien revolucionario, el mal contrarrevolucionario—, y traté de problematizar la realidad cubana con estas novelas.

Al principio, cuando yo escribo *Pasado perfecto* (1991), solamente pensaba escribir una novela, no pensaba en una serie, y decidí buscar como punto esencial de ruptura la creación de un personaje que fuera realmente un hombre en conflicto con su ambiente. Allí comienzo a crear este personaje que se llama Mario Conde. Decido que Mario Conde sea el protagonista de las novelas, pero además que sea mi intermediario entre la realidad y la literatura, y por eso en estas cuatro 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. Eso me obligaba a crear un personaje absolutamente increíble porque iba a ser un policía pero tenía que ser un policía culto e inteligente, y tú sabes que esa relación es algo que es imposible de lograr.

MC: ¿Por qué decidiste ubicar todas las novelas pertenecientes al cuarteto [*Pasado perfecto*, *Vientos de cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño*] en el año 1989 y no moverlas a través del tiempo?

LP: No las quise avanzar cronológicamente a través de los años noventa porque hubiera significado un ejercicio de explicación en cada novela. Como no había fósforos, no había cigarrillos, no había nada, imagínate que Mario Conde estuviera haciendo una investigación, que tuviera que tomar un omnibús y el último omnibús pasó hace tres días, y no pasa uno más en los próximos tres días. El asesino hace cualquier cosa y Mario Conde nunca llega. En medio de todas esas carencias era imposible darle una dinámica a una historia policial. Lo que ocurre es que Mario Conde y su grupo de amigos evolucionan sentimental e ideológicamente a través de los años en que voy escribiendo estas novelas, del 90 al 97, que es el período en el que escribo las cuatro novelas de la serie. Esa evolución sentimental tiene mucho que ver con el sentimiento de desencanto, con un sentimiento de derrota ante lo que ha significado llegar a un momento de la vida en que estos personajes se encuentran con que prácticamente no tienen nada.

MC: ¿Cuáles son las principales diferencias entre el cuarteto y las otras dos novelas en donde aparece Mario Conde?

LP: Cuando escribo *Adiós Hemingway* (2003) y *La neblina del ayer* (2005) trato de hacer una ruptura importante con respecto a las cuatro primeras novelas. Primero, las hago avanzar por el tiempo. El Mario Conde de treinta y cinco años de esas novelas es ahora un hombre de casi cincuenta que ve la realidad desde la perspectiva de esa edad. La estructura de las novelas es más compleja. Hay más de una voz en estos libros, es decir, no es sólo Mario Conde quien ve y enjuicia la realidad. Y, sobre todo, a nivel del lenguaje comienzo a hacer otros experimentos. En las cuatro novelas trato de mantener una unidad del lenguaje, mientras que *Adiós Hemingway* está escrita como si fuera una novela *hemingwayana*: el lenguaje lo trato de restringir, uso menos adjetivos (yo soy propenso al adjetivo). En *La neblina del ayer* hago lo contrario: me suelto y soy mucho más barroco. La crítica inglesa, por ejemplo, ya me había acusado a mí y al traductor [Peter Bush] de ser demasiado floridos en el lenguaje, pero es una intención que tuve a la hora de escribir esta novela, una evolución con respecto a las anteriores.

MC: ¿Qué o a quién representa Mario Conde?

LP: Mario Conde es el representante de mi generación, es un hombre que trae las experiencias de alguien que ha crecido en el período revolucionario, que ha vivido

todo ese momento de efervescencia de los años sesenta, de institucionalización de los setenta, de bonanza de los ochenta, y que en el momento de su madurez se encuentra con que el mundo que está bajo sus pies desaparece. Y sin embargo, nada ha cambiado: Cuba sigue siendo el mismo país aunque con otras condiciones. Por eso este hombre en sus investigaciones policiales es muy elemental. Mario Conde no sabe absolutamente nada de investigación criminal. Me propuse no leer nada de investigación criminal para no contaminarme con un conocimiento técnico que no me interesaba. A mí me interesaba que Mario Conde resolviera los casos a partir de su sensibilidad, de su acercamiento a los otros personajes, a la humanidad de las personas que lo rodeaban. Por eso le creo un grupo de amigos que tienen mucho que ver con esa manera que él tiene de asumir su trabajo como policía y su visión cotidiana del mundo. Conde es un hombre con aficiones literarias, es un escritor, yo no diría que frustrado, sino más bien pospuesto, un escritor que en algún momento va a escribir, que tiene lecturas, preferencias, fobias por determinados escritores. Es un hombre que en su vida privada es un desastre absoluto, todo le ha salido mal, pero que no ha perdido la bondad, la bondad sigue siendo algo natural en él. Además le ocurre algo muy terrible para un policía literario y es que muchas veces cuando descubre quién es el asesino de una historia se da cuenta que hubiera preferido que ese no fuera el asesino, sino que hubiera sido otro, pero bueno, los hechos lo llevan a encontrar a esa persona y tener que llevarla a que la procesen.

MC: En tus libros se percibe con frecuencia un ambiente de nostalgia...

LP: Mario Conde es un hombre que cultiva esa nostalgia por una juventud en la que realmente el mundo parecía que iba a ser distinto. A ver, creo que a veces los ejemplos concretos ilustran de una manera mucho mejor la realidad. En estos momentos en una escuela secundaria de Cuba hay alumnos que van con tenis *Adidas* y otros que van con los que sus padres pudieron comprarles con el dinerito que fueron reuniendo de cualquier manera. El que usa los *Adidas* a lo mejor sus padres son personas de un bajísimo nivel cultural, pero ese niño tiene un tío en Miami que le mandó los tenis *Adidas*. En el caso del otro niño, la mamá es médica y el padre es arquitecto, ganan un salario cada uno, pero con esos salarios no pueden comprar unos *Adidas* de cien dólares. El niño que usa los *Adidas* se siente, y socialmente es, superior al niño que no usa los *Adidas*. Eso es parte de la realidad cubana de hoy. Cuando Mario Conde y yo íbamos a la secundaria los únicos zapatos que teníamos eran unas botas rusas, pero el noventa y nueve por ciento de los estudiantes tenían esas mismas botas rusas y no era demasiado importante tener otros zapatos, porque ni siquiera pensábamos que pudiéramos acceder a esos otros zapatos. No sé si recuerdas que en una de las novelas [*Paisaje de otoño*, pag. 54] Mario Conde, estando en la universidad, asiste a una conferencia y ve a un personaje que viene a dar una conferencia, una persona que tiene un cierto cargo en el gobierno. Cuando Mario Conde le ve los pies ve que tiene unos zapatos preciosos y desde entonces sueña con tener alguna vez unos zapatos como esos, pero sabe que nunca los va a tener.

Tal vez la mía fue una generación que se crió con un espíritu romántico, sin embargo fue una generación para la que, por ejemplo, estudiar una carrera universitaria era parte de lo más normal que nos pasaba en la vida. Había una pobreza digna y compartida. Siempre había ese uno por ciento de cabrones que vivía mejor que el otro noventa y nueve, pero ese uno se disolvía en ese noventa y

nueve. Mario Conde creyó que ese mundo era posible. A partir del año 89 ese sueño comienza a destruirse: cae el Muro de Berlín, desaparece la Unión Soviética, comienza la crisis económica en Cuba, y empieza a generarse una nueva dinámica social en Cuba. Sigue siendo un país socialista, pero uno donde existen estratos sociales muy peculiares, donde el *bellboy* es más importante económicamente que el médico y el arquitecto. Esa frustración del presente es uno de los elementos fundamentales que genera la nostalgia por el pasado de Mario Conde.

El escritor cubano, sus retos y su mercado

MC: A nivel práctico, ¿cómo funciona el mercado del libro en Cuba? ¿Qué tan difícil es sobrevivir como escritor?

LP: En Cuba una novela se publica por una editorial y esa editorial hace un contrato con ese escritor. La editorial paga una cantidad fija de dinero por una sola vez. A los escritores más reconocidos el máximo que se le paga son diez mil pesos cubanos. Estamos hablando de que a ese escritor se le están pagando alrededor de 500 dólares americanos. Ese libro puede ser un suceso de público, de crítica, pero el escritor no gana más dinero. En estos momentos se considera que una familia de cuatro personas para vivir más o menos normalmente necesita 2,500 pesos [125 dólares americanos] al mes. Es decir, que alguien que escribe una novela durante tres años puede vivir cuatro meses por lo que gana por esa novela. Eso obliga al escritor cubano a buscar otras alternativas. Muchos siguen trabajando en editoriales, en revistas, en centros culturales, donde ganan un salario que es muy bajo. Cuando tienen suerte pueden publicar un cuento en una antología, en una revista en España, en México, en los Estados Unidos, y reciben algún dinerito un poco más considerable. Por lo tanto, la posibilidad de realizar profesionalmente el trabajo como escritor es muy difícil en Cuba.

MC: Pero parecería que no imposible...

LP: No. Hay una gran cantidad de escritores que prácticamente se dedican tiempo completo a la literatura. Lo hacen con alternativas económicas de las más increíbles y de las más variadas. Entre ellas, por ejemplo, que una universidad fuera de Cuba lo invite a dar una conferencia, un festival de poesía que pague algo, y así, van apareciendo los medios para que ese escritor pueda vivir. Pero la mirada última está en el mercado internacional, y ese mercado comienza en estos momentos por España. Hasta hace quince o veinte años, México y Argentina eran centros editoriales importantes, pero hoy ya no es así. Por lo tanto, para entrar en el mercado internacional hay que encontrar una editorial en España. El problema es que en España se publican muchos libros, pero no todos los libros son los que los cubanos son capaces de escribir, e incluso si el escritor cubano es capaz de escribirlos, es un mercado muy difícil porque estamos hablando de un país donde se publican trescientos títulos a la semana. ¿Qué tiempo puede durar una novela de un escritor cubano en una mesa de novedades de una librería, después de haber logrado el milagro de encontrar la editorial y además de haber podido llegar a esa mesa de novedades? Lo que ha ocurrido es que, afortunadamente, ha habido un grupo de escritores, especialmente novelistas, que han conseguido esa posibilidad, escritores que viven dentro y escritores que viven fuera de Cuba.

MC: ¿Por qué crees que los novelistas cubanos han tenido un acceso más o menos

estable al mercado español?

LP: Creo que el elemento mágico, lo que puede explicar esa posibilidad, es precisamente Cuba. La mirada que en el mundo occidental existe sobre Cuba es una mirada muy compleja desde muchos ángulos diferentes: desde la izquierda más entusiasta, más guevarista, más fidelista, hasta la derecha que habla de los asesinatos en Cuba, que los niños no comen, que se mueren en la calle, cualquier cosa... Es muy curioso, y yo he tenido esta experiencia a lo largo de estos años, que uno encuentra que fuera de Cuba las personas aparentemente saben más de Cuba que uno. Y hay veces que sí, que saben más que uno; hay veces que están más informados de determinados problemas que ocurren en Cuba y que de los cuales en Cuba no hay información. Sin embargo, son incapaces de entender la vida cotidiana cubana, porque incluso nosotros mismos, los que vivimos en Cuba, a veces somos incapaces de entender. Cuando me encuentro, por ejemplo, un médico que gana quinientos o seiscientos pesos al mes [25-30 dólares americanos], soy incapaz de explicarme cómo ese hombre vive y por qué ese hombre va a trabajar todos los días. Y como ese ejemplo puede haber cientos.

Cuando un novelista cubano se enfrenta a esa realidad tiene muchos retos por delante. El primer reto es hacer literatura sobre una realidad sin explicar esa realidad, porque la literatura no está hecha para explicar la realidad. Sin embargo, un escritor cubano tiene que buscar recursos literarios desde los cuales pueda hacer entendible, o por lo menos comprensible, esa realidad. Esa singularidad cubana ha sido uno de los atractivos por los cuales algunos escritores han logrado entrar en el mercado internacional del libro. Y también porque la mayoría de los escritores cubanos estamos obsesionados con nuestra realidad. Hay diversos motivos por los que existe esa obsesión. Por ejemplo, en mi caso, a mí me parece muy dramática la diferencia que hay entre lo que refleja la literatura cubana y lo que refleja la prensa oficial cubana con respecto a la vida del país.

En Cuba, afortunadamente, tenemos la tendencia, y es algo que pertenece ya a nuestra cultura, de tomar las cosas más dramáticas en son de broma, burlarnos de las cosas más terribles. La gente dice, por ejemplo, que cuando alguien quiere conseguir suficientes vegetales, suficiente comida, lo único que tiene que hacer es ver el noticiero de televisión, porque en la realidad no los encuentra, o los encuentra a precios que hacen imposible que el novelista del que hablaba, o el médico al que me refería, puedan comprarlos. Si un médico gana veinticinco dólares al mes y un kilo de carne de cerdo vale un dólar, ¿cómo puede vivir ese médico? Y creo que allí es donde está la esencia del papel social de la novela cubana contemporánea. Hay algunos escritores que han preferido hacer una novela expresamente política y en la mayoría de los casos —no en todos, pero en la mayoría de los casos— han hecho una novela panfletaria y literariamente poco afortunada, porque al final están haciendo el periódico cubano virado al revés. Pienso que entre un extremo y otro hay todo un universo que es muy complejo y muy rico, compuesto por las personas que viven cada día en la sociedad cubana, que es donde están los mayores conflictos para hacer literatura.

MC: ¿Cómo conciliar entonces la necesidad de un mercado internacional con la función social de la literatura de la que hablabas al principio?

LP: Esa búsqueda del mercado, por una parte, y a la vez dar un producto a un lector cubano son dos preocupaciones que nos acompañan a casi todos los

escritores cubanos. Este fenómeno del mercado, que es relativamente nuevo, pienso que en ocasiones ha sido beneficioso pero también perjudicial para algunos, porque muchas veces han pensado que para llegar a ese mercado el camino de la política es el más corto, y realmente es el más corto pero en todos los sentidos. A lo mejor se llega más rápido pero también ese camino se agota más rápido. Si la literatura realmente está escrita con la intención de prestar un servicio social, la política solamente es una parte de ese componente sobre el cual uno trabaja. Es una suerte, en cualquier caso, para un escritor contemporáneo, tener la necesidad de cumplir un objetivo social con su trabajo. Eso crea muchas tensiones a la hora de enfrentar el trabajo literario, por supuesto. Pero cuando yo me siento a escribir no me imagino escribir algo por el simple placer de escribir; siempre tengo que decir algo sobre mi realidad, de una manera directa o quizás metafórica, a través de parábolas, porque todos estos son recursos propios de la literatura, no es nada nuevo utilizar parábolas o metáforas para referirse a una realidad. Esa necesidad de reflexionar sobre la realidad cubana es el sustento sobre el que trabajamos muchos escritores en Cuba.

Cuando escogí la novela policial, por ejemplo, para desarrollar una parte de mi trabajo, a mí no me importó para nada quién había matado a quién; quería, en el medio de una situación dramática —como siempre puede ser o como siempre es, un asesinato, un crimen— abrir un camino hacia una comprensión, hacia un acercamiento a la realidad que estábamos viviendo en Cuba. Un escritor de novelas de [tipo] *thrillers*, de novelas policiales en Estados Unidos, por ejemplo, en el noventa por ciento de los casos, no tiene esa preocupación; escribe sobre un asesino en serie que va matando gente porque quiere matar a los que tienen la oreja de esta u otra forma. Sin embargo, yo utilizo el crimen como una manera de penetración en la realidad, y más que en la realidad en la sociedad. Decidí, por ejemplo, eliminar de mis novelas lo que se llama el delincuente común. No me interesó el pequeño delincuente que entra en una casa a robarse un retroproyector o un aparato de vídeos, sino me interesó utilizar determinados delitos para profundizar en fenómenos éticos de la sociedad cubana. En las cuatro novelas de la serie los criminales generalmente pertenecen a un cierto estatus social: el jefe de empresa, el viceministro, embajadores, profesores militantes de la juventud y del partido. Esto me servía para expresar algo que a mí me parecía que era muy importante en la sociedad cubana, que es lo que comúnmente llamamos el fenómeno de la doble moral, que no es doble, es triple, cuádruple, quíntuple...y es todo ese grupo de personas que medran alrededor de determinadas posiciones políticas y sociales.

Censura en la Cuba actual

MC: ¿Y esto sin que tus libros hayan sido censurados?

LP: Afortunadamente estos libros, todos, se han publicado en Cuba, todos han circulado en y han recibido premios en Cuba, a pesar de que yo sé que en Cuba hay ciertos sectores a los que no les gustan estos libros. Hubieran preferido, por supuesto, que yo escribiera otros libros, el del pequeño delincuente que entra por la ventana a robarse el proyector del que hablaba.³

MC: ¿Te sorprende entonces que se publiquen tus libros?

LP: Para mí, siempre sigue siendo una sorpresa de que cada libro mío se siga publicando en Cuba, y cada vez que se publica digo "bueno, logramos publicarlo, vamos a ver con el próximo qué ocurre", porque hasta que no salen no me lo creo. Pero han salido todos y además, afortunadamente, han salido sin que les censure una palabra. Y es que ha habido en la política cultural cubana un cambio evidente.

MC: Parecería entonces que la censura ha ido cambiando en Cuba...

LP: La década de los noventa cambió muchísimo las reglas del juego. Hay una razón que creo que es la fundamental: la crisis económica. Hasta la década de los ochenta, la industria cultural cubana lograba, con dificultades pero lo lograba, dar respuesta a la producción artística, pero a partir de los noventa los escritores, los cineastas, los actores, los pintores, no tenían un contexto de producción industrial que les permitiera que sus obras se hicieran y se concretaran. Se rompe entonces una relación entre creador e industria cultural y ese espacio permitió la libertad, la cual se trató de aprovechar al máximo. En estos momentos, por ejemplo, la novela que yo estoy escribiendo, siempre mi preocupación mientras la voy escribiendo es qué va a pensar o cómo va a juzgar literariamente ese trabajo mi editora en España, porque tengo la fortuna de que publico en una de esas editoriales españolas [Tusquets], de las pocas que quedan, que se preocupan mucho por la calidad de los textos literarios. Cuando yo decida el momento en que haya terminado la novela, esas 500 páginas van a salir hacia Barcelona sin pasar por las manos de ningún editor cubano. Por lo tanto, la posibilidad de censurar ese libro solamente va a poder ser posterior. La decisión será si se publica o no esa novela en Cuba. Pero va a estar circulando en todo el mundo de lengua española.

Entonces, la relación [entre escritor e industria cultural en Cuba] ha cambiado por completo, lo cual no quiere decir que haya desaparecido la censura. La televisión y la prensa siguen siendo los dos baluartes de la ortodoxia ideológica, pero en el cine, en la literatura, en las artes plásticas, en el teatro, existe un mayor espacio de creatividad y de permisibilidad. Una película como *Suite Habana* [2003, Fernando Pérez Valdéz] es una mirada sobre la vida cubana contemporánea que diez años atrás posiblemente no hubiera podido filmarse.⁴ Y después de esa película a su director le dieron el Premio Nacional de Cine por la totalidad de su obra. Es el cineasta más joven que ha recibido este premio.⁵ Este tipo de arte es posible en Cuba. Además la sociedad cubana en estos momentos, después de la enfermedad de Fidel Castro, ha comenzado a generar una serie de debates internos muy interesantes, donde la gente por primera vez está proponiendo desde las perspectivas individuales, cambios en la sociedad. Y de alguna manera creo que la sociedad cubana va a cambiar en los próximos tres, cuatro o cinco años.

El hombre que amaba a los perros

MC: ¿Cuáles son las principales diferencias entre tus anteriores libros y tu novela más reciente, *El hombre que amaba a los perros*?

LP: En este momento tengo una sensación muy extraña con respecto a las seis novelas que he escrito entre el año 1990 y el año 2005 [el cuarteto, *Adiós Hemingway* y *La neblina del ayer*]. Esas seis novelas, que me han acompañado durante todos esos años, en estos momentos me parecen que son novelas escritas por otra persona, en el sentido en que los últimos tres años, casi cuatro, los he

dedicado a la investigación y la escritura de esta novela sobre León Trotsky y Ramón Mercader, que me ha hecho moverme a un mundo completamente distinto al que habitualmente yo trabajaba, porque incluso en mi novela sobre José María Heredia [*La novela de mi vida*], a pesar de que tiene todo un sector —el más importante del libro— que se desarrolla en el siglo XIX, La Habana sigue siendo el escenario. Y ésta es una novela, primero, en que los dos protagonistas no son cubanos. Segundo, La Habana solamente aparece en el último capítulo de la novela, en la última parte de la cronología de la novela, porque tiene una estructura bastante complicada, y tiene que ver con acontecimientos históricos que incluyen a Cuba pero desbordan a Cuba en todos los sentidos: la Revolución rusa, el ascenso del fascismo, la Guerra Civil española —que es el momento en que Ramón Mercader es reclutado por los órganos soviéticos para hacer un trabajo que terminará siendo una preparación del asesinato del Trotsky—, el período del gobierno de Lázaro Cárdenas en México, la muerte de Stalin, el Deshielo, el Moscú de los sesenta, la invasión a Checoslovaquia, la Cuba de los años setenta a la que llega Mercader, y hasta la actualidad, con un personaje cubano que es el que le da sentido a toda esta historia. Estoy tan metido en esta novela que cada vez que estoy en algún lugar y hay la mínima posibilidad de que asome el tema, me pongo a hablar de la novela. Creo que es una novela que solamente con una gran obsesión se puede escribir. Y tengo mucho miedo porque realmente no sé si esa novela va a funcionar a nivel de los lectores porque no quiero, para nada, que sea una novela en la que se hagan concesiones de ningún tipo, ni políticas ni literarias ni formales; va a ser una novela densa, dura de leer.

MC: ¿Podrías darme un par de ejemplos del tipo de dificultades que plantea la novela?

LP: Por ejemplo, el personaje Trotsky. Me decía el otro día una persona de las que ha leído la novela, “Pero bueno, la parte de Trotsky que está escrita en primera persona, es como si fuera un largo diario de su exilio...es que este hombre no me expresa ningún sentimiento humano”. Le digo “No, ese era Trotsky”. Entonces, a nivel de una novela, cuesta trabajo porque uno trata de transmitirles sentimientos a los lectores, que los lectores sientan cariño, odio, rechazo, admiración por un personaje. Pero de pronto ese personaje era una piedra: vivía para la Revolución, soñaba con la Revolución, escribía de la Revolución, orinaba por la Revolución. Así que no hay otra manera de concebir a ese personaje. Me doy cuenta entonces primero, que tiene un peligro, y es que es un personaje que está biografiado prácticamente minuto a minuto de su vida, y por otra parte, que es un personaje cuyo único interés es la política, solamente funciona en términos políticos. Y eso es otro peligro.

En la novela trato de encontrarle a Trotsky todas las partes humanas y trato de potenciarlas. Su relación con los perros, por ejemplo; era un hombre que amaba a los perros. Su relación con figuras históricas que no solamente tenían carácter político, como el caso de [André] Breton, cuando Breton va a México (¡Pero es que Breton va a México para escribir un documento político con Trotsky! ¡Es que Trotsky lo permeaba todo con la política!). Y su relación con Frida [Kahlo] —que es una relación demostrada, que existió— es un momento muy breve en la vida de Trotsky, un momento que él parece que lo disfrutó mucho en aquel instante, pero también con mucho sentimiento de culpa por su esposa [Natalia Sedova], que lo había acompañado durante todos aquellos años de exilio, todos los años de la

Revolución. Pero además la relación con Frida ocurre justamente entre el proceso de [Karl] Radek y de [Yuri] Piatakov en el 37 —que es el momento en el que ya Trotsky se ha convertido, por las acusaciones que le hacen en Moscú, en el enemigo número uno; es el culpable de todo lo que ocurre— y el proceso a los mariscales y el fusilamiento de [Mikhail] Tukhachevsky. Entre estos dos momentos él tiene el romance con Frida. El romance queda aplastado por estos dos acontecimientos históricos absolutamente decisivos para la historia soviética y para la historia del propio Trotsky. Es decir, que a él ni siquiera la historia le permitió tener seis meses de vacaciones. Se encuentra con Frida, que además era un personaje bastante complicado psicológicamente, en un momento en el que están ocurriendo dos acontecimientos absolutamente fundamentales, más el “contraproceso” que Trotsky organiza para demostrar que las acusaciones contra él son falsas. Entonces, la historia, además de que él participa en ella, la historia viene y se mete en su vida constantemente, y no se puede escribir una historia [sin volver constantemente al aspecto político del personaje], es decir Trotsky no escribiría su diario pensando más en los perros que en lo que está haciendo Stalin cuando fusila a los mariscales soviéticos; él va a hablar más del fusilamiento de los mariscales soviéticos que de unos perros.

Por otra parte, está el personaje de Ramón Mercader, que es mucho más interesante, mucho más novelable, en el sentido de que es un personaje que está en el centro de la historia del siglo XX por el hecho que cometió el 20 de agosto de 1940, que fue matar a Trotsky. Pero es un personaje del que prácticamente no se sabe nada. Incluso el libro que su hermano Luis Mercader publica [*Ramón Mercader: mi hermano: cincuenta años después*, 1990] es un libro lleno de falsedades, lleno de mentiras, donde trata de salvar un poco la memoria de su hermano. Toda la información fundamental sobre cómo se preparó el asesinato de Trotsky y quién era /Ramón Mercader estaba en unos archivos que tenía Stalin y que él periódicamente quemaba, así que no hay información real sobre lo que fue este personaje. Pero eso permite que la ficción tenga un espacio mayor con este personaje. El problema es que Ramón Mercader es un hombre que comete ese asesinato y después el resto de su vida lo pasa en un estado de hibernación: veinte años en la cárcel en México y dieciocho entre Moscú y La Habana, hasta que muere [en 1978, en La Habana] sin poder hacer absolutamente nada. Si ese hombre iba a tomar un autobús tenía prácticamente que pedir permiso para tomar un autobús. Y esto es antidramático: los personajes necesitan moverse, hacer cosas, y este personaje no lo hace. Entonces es una novela que, como digo, me llena de miedo, porque es diferente por completo a otros proyectos. Además, políticamente es una novela muy arriesgada en muchos sentidos porque no es una novela que trate de justificar a Trotsky o a Mercader desde la posición del trotskismo o desde la posición del stalinismo; más bien a lo que políticamente trato de acercarme, si es posible, es a una mirada sobre cómo se pervirtió la gran utopía del siglo XX, esa posible sociedad de los iguales con la que se aspiraba a llegar a través de la Revolución rusa, como eso se fue pervirtiendo desde el principio, y tanto Trotsky como Stalin fueron culpables de esa perversión y ese fracaso que terminó bueno, en algo que era tan inesperado como previsible, como fue la desintegración de la Unión Soviética.

MC: La contribución de Stalin a la perversión de la utopía socialista me parece evidente, ¿podrías ahondar un poco más sobre la de Trotsky?

LP: Yo creo que Trotsky tuvo un gran problema y el origen de su derrota se debió a que realmente nunca fue un hombre de partido. Trotsky fue un revolucionario a tiempo completo, pero un revolucionario heterodoxo, desde el quiebre del Partido [Obrero Socialdemócrata de Rusia] en 1903, cuando él pasa a ser uno de los fundadores del menchevismo. Después no es menchevique. Después, cuando se acerca a los bolcheviques, es el momento en el que se va a producir la Revolución, y se hace bolchevique porque los bolcheviques son los que están haciendo la Revolución. Es decir, que el problema de Trotsky era la Revolución. Y Trotsky tuvo una visión del fenómeno revolucionario, que es la eterna pregunta que nos hacemos: "Si en la lucha por el poder entre Trotsky y Stalin —que Trotsky pierde por no ser un hombre de partido—, hubiera sido Trotsky el vencedor, cosa imposible pero si hubiera sido Trotsky el vencedor, ¿cuán diferente hubiera sido el destino de la Unión Soviética con Trotsky de lo que fue con Stalin?". Yo pienso que habría habido menos sangre pero el resultado habría sido el mismo. No había otra manera de poner en práctica ese sistema —de la manera que se puso en un país como Rusia, con las condiciones de Rusia— si no era con mano de hierro. Y esa mano de hierro ya Trotsky la había enseñado durante la Guerra Civil [1918-1920], ya que hubo fusilamiento de rehenes, y en la violenta represión de Kronstadt [comandada por Trotsky y Tukhachevsky en 1921]. Es decir que Trotsky le hubiera dado otra imagen [a la Unión Soviética] pero el resultado hubiera sido el mismo.

MC: Muchas gracias por compartir tus ideas y tus conocimiento con nosotros Leonardo. Ha sido un honor y un placer.

LP: Gracias a ti Manuel.

Bibliografía

Mercader Ramón, Germán Sánchez y Rafael Llanos. *Ramón Mercader: mi hermano: cincuenta años después*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

Padura, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Ed. Unio?n, 2000.

---. "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica". *Hispanamérica: Revista de Literatura* 28.84 (1999): 37-50.

Salazar Navarro, Salvador. "Suite Habana, la ciudad de Fernando Pérez". *Caribbean Studies* 36.2 (2009): 281-285. Project MUSE. El 20 de noviembre 2009. <http://muse.jhu.edu.ezproxy.library.uvic.ca/>>.

Smith, Verity "A Formula for Hard Times: An Introduction to the Crime Fiction of Leonardo Padura Fuentes and an Interview with the Author". *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 2.1 (2001): 61-75.

Novelas de Leonardo Padura

Fiebre de caballos. La Habana: Editorial Letras Cubana, 1988.

Pasado perfecto. Guadalajara: Direccio?n de Publicaciones, Universidad de Guadalajara, 1991.

Vientos de cuaresma. La Habana: Ediciones Unio?n, Unio?n de Escritores y

Artistas de Cuba, 1994.

Ma?scaras. Barcelona: Tusquets, 1997.

Paisaje de oton?o. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.

La novela de mi vida. Santo Domingo: Casa de Teatro, 2001.

Adio?s, Hemingway. Bogota?: Grupo Editorial Norma, 2003.

La neblina del ayer. Me?xico: Tusquets, 2005.

El hombre que amaba a los perros. Barcelona: Tusquets, 2009.

Traducciones al alem?n

Ein Perfektes Leben : Das Havanna-Quartett: "Winter". Trad. Hans-Joachim Hartstein. Z?rich: Unionsverl, 2003.

Handel Der Gef?hle : Das Havanna-Quartett: "Fr?hling". Trad. Hans-Joachim Hartstein. Z?rich: Unionsverl, 2004.

Labyrinth Der Masken : Das Havanna-Quartett: "Sommer". Trad. Hans-Joachim Hartstein. Z?rich : Unionsverl, 2005.

Das Meer Der Illusionen : Das Havanna-Quartett: "Herbst". Trad. Hans-Joachim Hartstein. Z?rich : Unionsverl, 2005.

Adi?s Hemingway. Trad. Hans-Joachim Hartstein. Z?rich : Unionsverl:, 2006.

Der Nebel Von Gestern. Trad. Hans-Joachim Hartstein. Z?rich Unionsverl:, 2008.

Traducciones al franc?s

Electre ? La Havane. Trad. Mara Hern?ndez, y Rene? Sol?s. Par?s: M?tallié, 1998.

L'Automne ? Cuba. Trad. Rene? Sol?s y Mara Hern?ndez. Par?s: ?ditions M?tallié, 2000.

Mort d'un chinois ? La Havane. Trad. Ren? Sol?s. Par?s: ?ditions M?tallié, 2001.

Pass? parfait. Trad. Caroline Lepage. Par?s: M?tallié, 2001.

Le palmier et l'?toile. Trad. Elena Zayas. Par?s: ?ditions M?tallié, 2003.

Vents de car?me. Trad. Fran?ois Gaudry. Par?s: M?tallié, 2003.

Adios Hemingway. Trad. Ren? Sol?s. Par?s: ?ditions M?tallié, 2004. *Les*

brumes du pass?. Trad. Elena Zayas. Par?s: ?ditions M?tallié, 2006.

Traducciones al ingl?s

Havana Red. Trad. Peter R. Bush. London: Bitter Lemon Press, 2005.

Adi?s Hemingway. Trad. John King. Edinburgh: Canongate, 2005.

Havana Black. Trad. Peter R. Bush. London: Bitter Lemon Press, 2006.

Havana Blue. Trad. Peter R. Bush. London: Bitter Lemon Press, 2006.

Havana Gold. Trad. Peter R. Bush. London: Bitter Lemon Press, 2008.

Havana Fever. Trad. Peter R. Bush. London: Bitter Lemon Press, 2009.

Traducciones al italiano

Maschere. Trad. Roberta Bovaia. Milano: Marco Tropea, 1997.

Paesaggio d'autunno. Trad. Roberta Bovaia. Milano: Marco Tropea, 1998.

Passato remoto. Trad. Roberta Bovaia. Milano: Marco Tropea, 1999.

Venti di quaresima. Trad. Roberta Bovaia. Milano: Marco Tropea, 2001.

Addio Hemingway. Trad. Roberta Bovaia. Milano: Marco Tropea, 2002.

Il romanzo della mia vita. Trad. E. Mogavero. Milano: Marco Tropea, 2005.

La nebbia del passato. Trad. Elena Rolla. Milano: Marco Tropea, 2008.

Traducciones al portugués

Morte em Havana. Trad. Helena Pitta. Porto: Asa, 2000.

Paisagem de outono. Trad. Helena Pitta. Porto: Asa, 2001.

Adeus, Hemingway. Trad. Lúcia Maria Goulart Jahn. Porto: Asa, 2002.


Ventos de quaresma. Trad. Helena Pitta. Porto: Asa, 2003.

O romance da minha vida. Trad. Helena Pitta. Porto: Asa, 2005.


A neblina do pasado. Trad. Helena Pitta. Porto: Asa, 2008.


Um passado perfeito. Trad. Helena Pitta. Porto: Asa, 2009.

Notas

¹  Padura ha escrito un par de trabajos en donde analiza la novela policial. Los datos bibliográficos se incluyen al final de esta entrevista.

²  Padura había trabajado en *Juventud Rebelde* desde 1985. (Smith, 68).

³  Tal es el caso, por ejemplo, de *Pasado Perfecto*, publicada por primera vez en México y no, como se podía pensar, en Cuba. Así explica Padura los obstáculos que tuvo que sortear esta novela antes de que fuera publicada: “Yo envié esta novela al concurso del Ministerio del Interior en 1991 y obtuve al final la respuesta que esperaba: no le concedieron el premio a pesar de que después yo supe que los jurados habían decidido que era la mejor novela de las que se habían presentado, al punto de que no se concedió premio a ninguna novela —quedó desierto. Las razones del Ministerio al no premiar esta novela para mí están claras y absolutamente justificadas: salía del esquema, y a ellos no les interesaba promover este tipo de novela. Pero tuve la suerte de que una editorial mexicana...se interesó en ese libro y salió en ese mismo año en Guadalajara [México] (Smith, 70)

⁴  El filme de Fernando Pérez, una especie de documental sin diálogos cuyos personajes son trece habitantes reales de La Habana, muestra, entre otras cosas, lo duro que es (sobre)vivir en la Cuba de principios de milenio. Aunque no es la única interpretación, hay quienes han visto en la cinta “una denuncia al sistema socialista” (Salazar Navarro, 282).

⁵  Fernando Pérez recibió el premio en 2007, a los 63 años.