

LA MIRADA CRÍTICA DE MARIO CONDE: DEL DESENCANTO A LA HEREJÍA

*MARIO CONDE'S CRITICAL GAZE:
FROM DISENCHANTMENT TO HERESY*

Paula García Talaván

Universidad Alfonso X El Sabio
Madrid, Espanha

Resumen

Este artículo explora la evolución de la mirada del investigador Mario Conde a lo largo de las ocho novelas neopoliciales que, hasta hoy, protagoniza, ubicadas entre 1989 y 2009. Su manera de entender y de enfrentar la realidad se transforma a medida que aumenta su conocimiento sobre ella, y a la par que se modifica el propio contexto cubano. Como intentaré mostrar, apoyándome en las novelas en las que su postura sufre un cambio más notable, su actuación va de la aceptación de los ideales revolucionarios al desencanto frente a la realidad de unos proyectos frustrados y, de ahí, a la herejía contra todo dogmatismo.

Palabras claves: Mario Conde, desencanto, herejía.

Abstract

This article explores the evolution of detective Mario Conde's gaze throughout the eight neo-crime novels that he stars in, spanning two decades (1989-2009). Conde's way of understanding and facing the reality that surrounds him is transformed as his knowledge of it increases and as the Cuban context itself changes. As I will try to explain, the protagonist's gaze shifts from acceptance of revolutionary ideals to disenchantment faced with the reality of frustrated projects, and from this to heresy against all dogmatism.

Keywords: Mario Conde, disenchantment, heresy.

Resumo

Este artigo explora a evolução do olhar do investigador Mario Conde ao longo dos oito romances neopoliciais que, até hoje, protagoniza, situados entre 1989 e 2009. Seu modo de entender e enfrentar a realidade é transformado à medida que o seu conhecimento sobre essa realidade aumenta e, ao mesmo tempo, à medida em que o próprio contexto cubano muda. Como procurarei demonstrar, embasando minha análise naqueles romances em que sua postura tem mudanças mais evidentes, sua atuação vai da aceitação de ideais revolucionários ao desencanto diante da realidade de projetos frustrados e desta à heresia contra todo dogmatismo.

Palavras-chave: Mario Conde, desencanto, heresia.

El tema del desencanto es, como señala Jorge Fornet, “tan antiguo como la literatura misma, apareció en *Las troyanas*, de Eurípides, y de un modo u otro ha marcado el discurso literario de Occidente durante siglos” (2003, p. 3). No obstante, la narrativa cubana llegó tarde a él (2003, p. 6). Este retraso tiene que ver, en gran medida, con el triunfo de la Revolución en 1959, que, si bien renovó la esperanza en una posible mejora social entre los intelectuales, rápidamente empezó a dar muestras de sus contradicciones e inconsistencias. Una de las más flagrantes fue la inmediata imposición por parte del gobierno de una política cultural proteccionista y anticomercial, claramente ideologizada, que favoreció la proliferación de una literatura cercana al realismo socialista.

Un buen ejemplo del tipo de literatura impulsada por los dirigentes culturales es la novela policial revolucionaria, que, sin contar con una verdadera tradición en Cuba, recibió nombre propio y fue promovida con la creación de un concurso en 1972. Hasta 1985 se publicaron numerosas obras (casi siempre de escasa calidad) en grandes tiradas, puesto que constituía un perfecto medio de difusión de la nueva ideología y servía para confirmar el correcto funcionamiento de la nueva sociedad socialista. Mientras tanto se impedía la publicación de todo lo que oliera a contrarrevolucionario o simplemente no ensalzara las virtudes de la Revolución. Esta narrativa didáctica y maniquea vivió su periodo más prolífico durante la década de los setenta (conocida como el quinquenio gris o la década negra de las letras cubanas), al tiempo que muchos intelectuales eran excluidos del panorama cultural por motivos ideológicos o cuestiones relativas a su orientación sexual.

Sin embargo, la caída del Muro de Berlín en 1989, entendida como el fin del socialismo en la Europa del Este, y el posterior inicio de la desintegración de la Unión Soviética, que terminó con las subvenciones y las facilidades comerciales concedidas a Cuba, desencadenaron una profunda crisis económica y social a principios de los años noventa. Conocida como el “Periodo Especial en Tiempos de Paz”, la crisis hizo definitivamente inviable el mantenimiento de esta política cultural y propició el cambio de rumbo de la narrativa cubana (FORNET, 2003, p. 8). En un contexto marcado por el desencanto con respecto a los proyectos de futuro (tanto colectivos como individuales) y por la carencia de productos de primera necesidad, el gobierno revolucionario se vio incapacitado para responder a la demanda de los numerosos escritores de la isla, ya que, tras la pérdida de los acuerdos preferenciales que mantenía con la Unión Soviética, hasta el papel se había convertido en un bien escaso. Por esta razón, no pudo sino permitir que estos comenzaran a buscar sus editores en el extranjero. La independencia del escritor con respecto al aparato de producción industrial del Estado, que mantenía el control de todas las editoriales del país, ocasionó la apertura de un espacio para la reflexión crítica

que, como explica Leonardo Padura, “llenó de libertad las expectativas de los artistas” (2012, p. 53), quienes pudieron desentenderse de unas normas dictadas con arreglo a un interés político.

Esta circunstancia fue aprovechada por una nueva generación de escritores, calificados como los “narradores del desencanto”, para introducir en sus textos una perspectiva crítica a la hora de abordar la realidad cubana y a la hora de historiar el proceso de una revolución en la que creyeron o creen (FORNET, 2003, p. 11). Padura, miembro de esta generación –en la que también resuenan los nombres de Senel Paz, Miguel Mejides, Eliseo Alberto, Reinaldo Montero, Luis Manuel García, Francisco López Sacha, Arturo Arango o Abilio Estévez, entre otros–, encontró en la novela policial el cauce perfecto para hacerlo, ya que, como reconoce el propio autor, “[hablando] de crímenes, de estafas, de robos, de violencia, puedo entrar en el lado más oscuro de la sociedad y también del corazón, y eso es lo que quiero: decir lo que está mal, lo que no funciona” (MICHELENA, 2014, p. 88).

Padura, que ejercía como periodista y crítico literario desde la década de los ochenta, había denunciado en numerosas ocasiones las inconsistencias de la novela policial revolucionaria; su objetivo era, por tanto, hacer algo muy cubano, pero también muy diferente al tipo de novela policial que se había escrito en Cuba anteriormente (WIESER, 2005). Sus novelas, que conectan con la línea de la novela neopolicial cultivada en los países iberoamericanos desde mediados de la década de los setenta, transgreden todas y cada una de las convenciones del género. Son policiales porque presentan la investigación de un delito como hilo conductor de la trama –rasgo definitorio del género (COLMEIRO, 1994, p. 55)–, pero, en ellas, el enigma es lo que menos interesa; de hecho, este se resuelve con relativa facilidad. Lo interesante es la realidad que se nos presenta a través del ojo crítico del investigador Mario Conde, protagonista de todo un ciclo novelesco, compuesto por ocho volúmenes¹.

La realidad en la que Conde se desenvuelve es bastante más verosímil que la reflejada en la novela policial revolucionaria, donde todos los agentes eran honrados y eficaces, y donde la maquinaria de la Revolución era capaz de resolver cualquier conflicto. En la que Padura representa, hay corrupción, marginalidad, drogas, prostitución, homosexualidad, travestismo, tribus urbanas y una arraigada tendencia a la doble moral. También hay criminales, pero estos ya no son gusanos contrarrevolucionarios ni elementos antisociales, sino personajes de las altas esferas cubanas y revolucionarios con un expediente aparentemente intachable.

¹ Las novelas que componen el ciclo son *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998) –que integran la tetralogía de “Las Cuatro Estaciones”–, *Adiós, Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005), *La cola de la serpiente* (2011) y *Herejes* (2013).

Por su parte, Conde es, como recoge la “nota del autor” en *Máscaras*, una metáfora; refleja, según Padura, “un estado de ánimo y trata de ser el testigo de una situación social determinada; pretende ser el juez de una forma de vida y, a la vez, el reo de un contexto muy preciso” (MICHELENA, 2014, p. 94). Su punto de vista es, como el de su autor, el de un cubano que nació en la década de los cincuenta, que creció y que se educó en la nueva sociedad socialista, que creyó en la Revolución, y que –como le ocurre a una buena parte de los miembros de la generación de Padura–, a pesar de haber hecho múltiples sacrificios en beneficio de la colectividad, vio frustrados sus sueños de futuro.

En este artículo, parto de la idea de que en el desarrollo que experimenta este personaje desde la primera novela –*Pasado perfecto*, ubicada en el invierno de 1989– hasta, por ahora, la última –*Herejes*, situada entre 2007 y 2009– se nos deja ver la evolución de su mirada, la transformación de su manera de entender y de enfrentar la realidad que le rodea, así como la evolución y las transformaciones que se han ido produciendo en el propio contexto cubano de las dos últimas décadas. Esta transformación en el personaje es progresiva, y se da en función del conocimiento que este tiene, y que va ampliando, sobre la realidad; su perspectiva, como intentaré mostrar a continuación, va de la aceptación al desencanto y, de ahí, a la herejía.

Así, en la tetralogía “Las Cuatro Estaciones”, que se sitúa en el año 1989, se nos presenta a un Conde que pertenece al bando de quienes ejercen el poder, ya que trabaja como policía de investigaciones de La Habana. Ahora bien, es un policía culto, reflexivo y extremadamente sensible que sufre una aguda crisis de identidad, que se pregunta constantemente por qué es policía cuando, en realidad, hubiera querido ser escritor, y que vive mirando al pasado con una terrible nostalgia, intentando localizar los errores que le han llevado hasta su situación presente. De acuerdo con Caroline Lepage, en estas cuatro primeras novelas, Conde actuará como un contemplador pasivo, como el espectador de un paisaje sociopolítico que se modifica sin cesar (LEPAGE, 2011, p. 154). De este modo parece anunciarlo el principio de *Pasado perfecto*, en el que se muestra a un Conde que, sacado del sueño por el timbre del teléfono, no puede abrir los ojos; que no quiere pensar; que no tiene fuerzas para levantar los brazos; que tiene miedo –“un miedo demasiado conocido y siempre olvidado” (PADURA, 2007a, p. 14)–; que no puede hablar porque “la lengua se le había fundido en el fondo de la boca [...], le había engordado, o no era la suya” (PADURA, 2007a, p. 14) y que no quiere oír.

Este Conde preferiría “dormir, tal vez soñar”, igual que le ocurre al cosmonauta Leonard Sale en el relato “Tal vez soñar” (1948) de Ray Bradbury, al que pertenece el fragmento que sirve de epígrafe a la novela *Pasado perfecto*. El cosmonauta de Bradbury, que se mantiene en una vigilia autoimpuesta,

expresa continuamente su deseo de dormir, en lugar de enfrentarse a una realidad amenazante en un medio hostil y desconocido, donde otros intentan apoderarse de él para utilizarlo como canal de difusión. Como personaje literario, Conde, al establecer una conexión con este otro personaje de la literatura, que también repite esta misma frase –“dormir, tal vez soñar”–, se sitúa, como él, en una encrucijada, en un momento decisivo que no está dispuesto a afrontar inmediatamente. De ahí, que decida ponerse las gafas de sol antes de salir a la calle (PADURA, 2007a, p. 18).

Lepage reconoce varias señales que refuerzan la idea de que, en principio, el personaje se encuentra en un estado de letargo. Una de ellas es que este se coloque las gafas de sol cuando tiene que hacer frente a la realidad cotidiana; otra es que su despacho sea denominado por él mismo como “la incubadora”, desde la que puede verse un cuadro impresionista; y una más es el hecho de que, cuando por fin se encuentra en condiciones de pensar, decida abandonarse inmediatamente al recuerdo de su primer día de clase en el Preuniversitario (LEPAGE, 2011, p. 156-157). Del pasado de su adolescencia recordará, en esta novela, un suceso que le marcará de por vida, y que será el desencadenante de un miedo y de un sentimiento de culpa incomprensibles en ese momento: este fue la censura de la revista *La Viboreña*, fundada por él y por otros compañeros del Preuniversitario, en la cual pretendía publicar su primer cuento. Como les comunicó la directiva del centro en una especie de juicio intimidatorio, la revista no podía salir a la luz porque su contenido no era suficientemente revolucionario. En este caso, Conde guardó silencio, acatando, así, la orden de la directiva.

Para entender el complejo proceso evolutivo del personaje en el presente, es importante destacar hasta qué punto este había aceptado y había asimilado el discurso revolucionario ya en su juventud. Como podemos ver en el texto, Conde, aunque percibe el suceso como una injusticia, duda de si, pues en la reunión se les dijo que ellos debían crear una revista “a la altura de estos tiempos, en la que podamos resaltar la pureza, la entrega, el espíritu de sacrificio que debe primar en las nuevas generaciones” (PADURA, 2007a, p. 61). Asimismo, como sabremos más adelante, aceptando el consejo de sus superiores es que entra a formar parte del cuerpo de policía del Estado (PADURA, 2007a, p. 141), donde trabajará durante diez años.

Solo el encuentro con el dramaturgo Alberto Marqués en *Máscaras* comenzará a despertarle de su letargo. Marqués es el testimonio vivo de la parte más turbia de la historia cubana de los años setenta. El contacto con este personaje, marcado por la marginación social y cultural como consecuencia de sus preferencias literarias y de su condición de artista homosexual, remueve en Conde los posos de un miedo y de una culpa conocidos y olvidados, y le lleva a afrontar desde un nuevo punto de vista la realidad que le rodea. Esto

ocurre no solo porque el policía se conmueve con el relato de las vejaciones e injusticias que Marqués tuvo que vivir, sino también porque es capaz de relacionar estas mismas con el suceso de *La Viboreña*. Así puede comprender que su miedo provenía de la sospecha de estar viviendo una libertad ilusoria, y que su sentimiento de culpa tenía que ver con su silencio frente a la decisión tomada por la cúpula del poder del Preuniversitario, a pesar de su desacuerdo. Gracias a las reflexiones a las que le induce la historia del dramaturgo, Conde logra ir deshaciéndose de un discurso que, por fin, reconoce como impuesto, y de unos prejuicios inculcados, como el que sentía hasta entonces por los homosexuales. Además, el encuentro con Marqués le lleva hacia su propia realización personal, ya que le conduce a la escritura de una nueva historia: la de un guagüero, perfectamente revolucionario, que asesina a una mujer desconocida.

Toda esta experiencia modifica su visión de la realidad, que se vuelve más crítica hacia el proceso revolucionario, al hacerse más consciente de los errores cometidos durante el mismo. Esta toma de consciencia le permite confirmar que buena parte de su malestar se debe a que pertenece al bando equivocado; por eso, su siguiente paso será abandonar el cuerpo de policía con el fin de iniciar una nueva fase, lo que ocurre en *Paisaje de otoño*. Esta última novela de la tetralogía —que, recordemos, tiene lugar en 1989—, se cierra con la llegada de un huracán devastador que simboliza el final de la etapa en la que el proyecto de la Revolución todavía parecía viable (FORNET, 2003, p. 16).

Conde se pasa toda la novela reclamando por la irrupción de este huracán que amenaza con demoler La Habana, porque espera que el desastre traiga tras de sí el principio de algo mejor; es decir, en este momento de su vida, todavía alberga la esperanza de una mejoría social y personal. Pero ahora valora esta posibilidad desde una nueva perspectiva y con otra postura frente a la realidad, de la que ya no puede evadirse. Es significativo al respecto que, cuando la euforia producida por la llegada del huracán le causa deseos de no pensar, no pueda entregarse a la inconsciencia, puesto que el conocimiento que ahora tiene de la realidad en la que vive y la firme decisión de dejar por fin el bando de los opresores hacen que “su cerebro le niegue aquel deseo y tiene que pensar. Y piensa: ya no soy el mismo” (PADURA, 2009, p. 255).

Tanto el personaje como el contexto siguen transformándose en las novelas que siguen. Sus modificaciones son notables en *La neblina del ayer* (2005), que transcurre en 2003, en la que se evidencian los estragos causados por la crisis tanto en la ciudad, absolutamente desolada, como en sus habitantes, que se han visto obligados a agudizar sus estrategias de supervivencia. En esta novela, Conde se dedica a la compraventa de libros usados, profesión ideal para dar cuenta de las operaciones comerciales que se han establecido en Cuba desde los años noventa. Profundamente desorientado en un contexto que ha

cambiado mucho en muy poco tiempo, denominado por él mismo como “la selva de la vida criolla del tercer milenio” (2008, p. 41), Conde muestra “una incapacidad genética y generacional para el comercio” (MICHELENA, 2014, p. 48). Por eso, se asocia con Yoyi el Palomo, que es unos veinte años más joven que él, y que es perfectamente diestro en este terreno, gracias a su desarrollada visión mercantil. A su lado, será testigo de cómo el sueño revolucionario se ha ido diluyendo hasta convertirse en el sueño de hacer dinero y salir de la isla. El dolor, la frustración y la pérdida de valores éticos y morales que constata entre la población cubana en este principio de siglo agudizan su escepticismo, lo que le incita a concebir la vida como un melancólico bolero (PADURA, 2008, 344).

Con esta perspectiva, Conde llega a *Herejes*, donde se enfrenta a dos nuevas investigaciones, ubicadas entre 2007 y 2009, que le llevarán a modificar nuevamente su visión de la realidad cubana, pero también de la realidad global. Esta novela se divide en tres partes, vinculadas desde su título con tres personajes bíblicos del Antiguo Testamento de la biblia cristiana: Daniel, Elías y Judith —relacionados con el advenimiento del Mesías, la religiosidad y el patriotismo—; de los cuales, solo el libro de Judith queda excluido del *Tanaj* o biblia hebrea, por considerarse apócrifo. A estas partes se suma un epílogo, sugerentemente titulado “Génesis”, que viene a completar la novela probablemente más compleja, más ambiciosa y menos policial del ciclo de Padura.

Las historias de estos tres personajes, enlazadas por la trayectoria que sigue un retrato del rostro humanizado de Cristo, pintado por Rembrandt, están relacionadas con el conflicto establecido entre el ejercicio de la libertad individual y el dogmatismo político y religioso. En el “Libro de Daniel”, a Conde se le encarga que siga la pista de dicho cuadro desde su llegada a La Habana, a bordo del transatlántico *Saint Louis* en 1939, hasta su reciente reaparición en Londres. Durante la investigación, el expolicía conocerá la historia de Daniel Kaminsky, un judío polaco que llega a Cuba en la primera mitad del siglo XX, y que se debate en una lucha interna entre la ortodoxia religiosa y su voluntad de vivir como el cubano que siente ser en realidad. Asimismo, Conde profundizará en los detalles del lamentable suceso histórico, de implicaciones internacionales, de este transatlántico, cuyos pasajeros —novecientos treinta y siete judíos que huían del nazismo— fueron devueltos a Europa por presiones políticas e intereses nacionales e internacionales para perecer, en su mayoría, víctimas del Holocausto.

En el libro de Judith, Conde investiga la desaparición de una joven cubana, perteneciente a la tribu urbana de los *emos* e hija de un socialista corrupto. El presente encargo le lleva a entrar en contacto con las nuevas generaciones para descubrir con tristeza que muchos de estos jóvenes, “nietos

de un avasallante cansancio histórico [...] [e] hijos de dos décadas de pobreza repartida a conciencia” (2013, p. 356), se han unido en pequeños círculos sociales, identificados por su estética, por su manera de entender el mundo y por su actitud frente a la vida, buscando amparo. En concreto, los *emos*, reconocibles por el mechón de pelo que les cubre la cara y por su indumentaria negra, han adoptado una actitud depresiva frente a una realidad que rechazan, y de la que no esperan recibir nada. Para ellos, que tienen un mayor contacto con el exterior del que tuvo la generación de Conde a su edad, y que no han creído nunca en la utopía socialista, ni desean creer en nada, el sueño de la Revolución “ya no es ni un cuento..., es mentira” (2013, p. 432). Sabiendo que ellos son el presente y el futuro de Cuba, Conde siente que los sacrificios asumidos por su generación han resultado definitivamente vanos.

Así lo confirma La Habana por la que transita en 2009, que, como el país, “día con día se iba convirtiendo en una valla [de gallos] con bardas altísimas” (2013, p. 459). En esta Habana, en la que las inversiones extranjeras acentúan de manera abrumadora los contrastes entre lo nuevo y la ruina; en la que cada vez hay más lugares donde se comercia en CUC, inaccesibles para la inmensa mayoría de los cubanos; y en la que la corrupción ha favorecido el enriquecimiento de algunos altos cargos, frente a una población afectada por una pobreza generalizada, Conde solo puede moverse “como un ciego sin bastón” (2013, p. 355).

En el Libro de Elías, se narra la historia de Elías Ambrosius Montalbo de Ávila, un judío sefardí en el Ámsterdam del siglo XVII, que decide desobedecer la *Torá*, donde se condena la representación de figuras humanas por estar considerada una incitación a adorar falsos ídolos. Ejerciendo su libertad de elección, Elías Ambrosius se convierte en pintor y da forma a seres humanos, como su Maestro Rembrandt, de quien aprende el arte de la figuración. Esta parte, en la que Conde no interviene, está perfectamente integrada en el conjunto de la novela por varios motivos. Por un lado, en ella se aclara el origen del cuadro de Rembrandt que conecta todas las historias del libro, para el que Elías se presta como modelo. Por otro lado, la libertad ilusoria que se vive en Ámsterdam en esa época –de donde el pintor judío tendrá que salir huyendo al ser acusado de hereje por la parte más ortodoxa de sus correligionarios– evoca una realidad que, con sus matices, también se ha vivido en Cuba, y que planea sobre todo el conjunto de las novelas: la libertad engañosa implantada durante el proceso revolucionario, que fue especialmente cruel y reveladora en la década de los setenta, cuando la censura, escudada en el compromiso social necesario, cercenó las aspiraciones de numerosos artistas. Asimismo, la batalla moral a la que se entrega Elías Ambrosius para desligarse de los dogmas de una religión en la que ha creído ciegamente y, de este modo, acercarse a su sueño de ser pintor es equiparable a la que ha

tenido que experimentar Conde para ir liberándose de los dogmas inculcados durante su formación revolucionaria (incuestionables durante largos años) y llegar a las conclusiones a las que llega en esta novela.

Conde conoce la historia de Elías Ambrosius en el epílogo de la novela, titulado “Génesis” –como el primer libro de la *Torá*, en el *Tanaj* judío, y del Antiguo Testamento de la Biblia cristiana–, donde tiene lugar un nuevo cambio de perspectiva que marcará el inicio de una nueva manera de entender la realidad. Gracias a la inesperada aparición de una carta firmada con las iniciales E. A. y dirigida al Maestro, Conde tiene noticia del periplo del pintor por tierras polacas, del horror de los crímenes que allí sufrieron miles de judíos entre 1648 y 1653 a manos del ejército cosaco, y de la suerte que corrió el cuadro del Cristo humanizado de Rembrandt. A sus casi cincuenta y cinco años, se siente conmovido por las historias de Daniel, de Judith y de Elías Ambrosius, tres herejes que, como otros muchos seres disconformes mencionados en la novela (Baruch Spinoza, Menasseh Ben Israel o Rembrandt), decidieron ejercer su libertad de elección a pesar de las terribles consecuencias que ello pudiera traerles. Además, Conde identifica su propia historia con la de Elías Ambrosius –que “le sonaba demasiado familiar y cercana” (2013, p. 513)–, quien finalmente decide sumarse a las huestes de Sabbatai Zeví, uno más de los falsos autoproclamados Mesías de la historia de la humanidad. De esta forma, se convence de que el mal no tiene fronteras geográficas ni temporales. Por ello, debe replantearse nuevamente su perspectiva no solo frente a la realidad cubana sino frente a la realidad global. La conclusión a la que llega al final de la novela es que “ya no hay nada en que creer, ni mesías que seguir. Solo vale la pena militar en la tribu que tú mismo has elegido” (2013, p. 513).

Esta declaración de principios aleja al personaje de aquel optimismo que, como constatan Stephen Wilkinson (1999, p. 30) y René Clémentine Lucien (2006, p. 346), todavía mostraba en las novelas de la tetralogía, a pesar de su profundo desencanto con respecto a la situación del país y de sus propios proyectos de futuro. Han pasado veinte años desde aquel 1989, tiempo en el que Conde ha profundizado su conocimiento sobre la historia de Cuba y ha ido modificando su percepción de la realidad, mientras el país continuaba su proceso de descomposición acelerada. En esta, por el momento, última etapa de su vida ha resuelto su confusión religiosa declarándose ateo, se ha convencido de que el futuro solo puede ser peor, y ha decidido desconfiar de todo autoproclamado salvador de los destinos colectivos, así como de todo pensamiento y escritura categórica. Por todo ello, puede afirmarse que Conde se ha convertido en un hereje absoluto. Un hereje que únicamente puede confiar en el poder de la memoria histórica para que, al menos y aunque sea tarde, caiga la “flecha del castigo” (2013, p. 489) sobre quienes se otorgan

el derecho a jugar con las pertenencias, las ilusiones y las vidas de los otros.

Pero su historia continúa, así como su análisis de la realidad, que poco a poco va transformando su perspectiva sobre la misma. ¿Adónde le llevarán sus próximas experiencias?, ¿agudizará su escepticismo con el transcurso de los años?, ¿qué descubrimientos le deparará la investigación del robo de la estatua de una virgen negra, traída desde España durante la Guerra Civil, en su última novela del ciclo, *La transparencia del tiempo*, recientemente lanzada, en diciembre de 2017?

Para concluir, me gustaría destacar que tras la herejía del personaje se descubre la de su autor, quien recurre a la novela policial, exhausta en el espacio de la isla, para violentar cada una de sus normas y proporcionarnos, así, no la simple resolución de un enigma, sino una crónica de la realidad cubana de las últimas décadas. Si bien, en las primeras cuatro novelas, Padura recupera un mayor número de elementos tomados de la novela policial clásica, de la novela policial negra y de la novela policial revolucionaria, aunque sea para alejarse irónicamente de ellas, poco a poco ha ido diluyendo el componente policial en sus novelas hasta llegar a *Herejes*, en la que incluso las investigaciones de Conde se ven interrumpidas por una historia, ubicada en el pasado de otra geografía, con una realidad distinta a la cubana y, a la vez, muy parecida. Este quiebre de las convenciones del género viene a reforzar la toma de postura del escritor en esta novela, en la que, a través de la mirada crítica de su protagonista, se manifiesta abiertamente contra el dogmatismo político, religioso y estético, y defiende, sin complejos, el derecho del individuo a elegir libremente su destino.

Referencias bibliográficas

BRADBURY, Ray. “Tal vez soñar” (1948). En: *Tierra Fantasy 2*, Barcelona: Dalmau Socías Editors S.A., 1986, p. 103-122.

COLMEIRO, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos 1994.

FORNET, Jorge. “La narrativa cubana: entre la utopía y el desencanto”, *Hispanamérica* núm. 95, 2003, p. 3-20.

LEPAGE, Caroline. “Le grand sommeil de Mario Conde: relire *Pasado perfecto* de Leonardo Padura Fuentes”. En: Lepage, C. y Ventura, A. (eds.). *La littérature cubaine de 1980 à nos jours*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 149-166.

LUCIEN, René Clémentine. *Resistance et cubanité. Trois écrivains nés avec la Révolution cubaine*. París: L'Harmattan, 2006.

- MICHELENA, José Antonio. *(A)cercando a Leonardo Padura*. Santa Clara. Editorial Capiro, 2014.
- PADURA, Leonardo. *Pasado Perfecto* (1991). Barcelona: Tusquets, 2007a.
- PADURA, Leonardo. *Máscaras* (1997). Barcelona: Tusquets, 2007a.
- PADURA, Leonardo. *Paisaje de otoño* (1998). Barcelona: Tusquets, 2009.
- PADURA, Leonardo. *La neblina del ayer* (2005). Barcelona: Tusquets, 2008.
- PADURA, Leonardo. *Un hombre en una isla. Crónicas, ensayos y obsesiones*. Santa Clara: Sed de Belleza, 2012.
- PADURA, Leonardo. *Herejes*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- WIESER, Doris. “Leonardo Padura: ‘Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos’”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios* núm. 29, 2005. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>>. Consultado el 02/01/2018.
- WILKINSON, Stephen. “Homosexuality and the Repression of Intellectuals in *Fresa y chocolate* and *Máscaras*”, *Bulletin of Latin American Research*, núm. 1, vol. 18, 1999, p. 17-33.

Paula García Talaván. Doutora pela Universidade Paris-Sorbonne e pela Universidade de Salamanca. Professora de Língua espanhola e Comunicação na Universidade Alfonso X El Sabio (Espanha). Tem ministrado cursos na Universidade Paris-Sorbonne (França) e na Universidade EAN (Colômbia). Autora de vários artigos publicados em revistas acadêmicas sobre literatura policial e sobre a obra de Leonardo Padura. **E-mail:** gtalavanpaula@gmail.com

Recebido em: 15/01/2018

Aceito em: 15/03/2018