

# Transgresión de un silencio obligado: la polifonía discursiva de Leonardo Padura

Paula García Talaván

UNIVERSIDAD PARIS SORBONNE · talavanpaula@hotmail.com

Obtuvo el título de licenciada en Filología Hispánica, en 2001, y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, en 2010, por la Universidad de Salamanca (España). Actualmente, realiza su tesis doctoral en cotutela entre la Universidad Paris-Sorbonne (Paris IV) y la Universidad de Salamanca. Su tema de investigación es la novela neopolicial del escritor cubano Leonardo Padura Fuentes. Desde 2010, es miembro del Comité Editorial de la revista *Les Ateliers du SAL*. Además, es miembro del Comité junior de lectura de las publicaciones ADEHL (Association pour le Développement des Études Hispaniques en Limousin).

RECIBIDO: 2 DE MAYO DE 2013

ACEPTADO: 29 DE JUNIO DE 2013

**Resumen:** En este artículo intentamos demostrar la riqueza polifónica de la prosa de Leonardo Padura destacando las múltiples voces que dialogan en las páginas de sus novelas y los distintos géneros y formas que estas adoptan. Además pretendemos destacar esta combinación polifónica como una medida de oposición al discurso oficial cubano de los años setenta.

**Abstract:** In this paper we try to demonstrate the polyphonic wealth of Leonardo Padura's prose. To achieve this, we emphasize the multiple voices talking from the pages of his novels and the different genres and forms that these voices are able to adopt. Besides, we seek to emphasize this polyphony as a measure of opposition to the official Cuban speech of the seventies.

**Palabras Clave:** Polifonía discursiva, neopolicial, Padura, Cuba

**Key Words:** Polyphony, speech, *neo-policial*, Padura, Cuba

DOI: 10.7203/KAM.2.3156

“(…) Está claro que tienes razón: sabe algo. Ellos siempre saben algo, pero nunca lo dicen.”

LEONARDO PADURA

La novela neopolicial iberoamericana, que, como ha demostrado a lo largo de las tres últimas décadas, centra su interés en el análisis crítico del pasado reciente de nuestras sociedades y en la revisión de los cánones del género, manifiesta como uno de sus rasgos habituales la combinación de discursos orales y escritos, de la más diversa procedencia; combinación mediante la cual se establece una red interdiscursiva que da visibilidad a voces o ámbitos antes opacados<sup>1</sup>.

En lo que respecta a la narrativa policial cubana, hay que señalar que, si escritores como Daniel Chavarría y Justo Vasco trataron de reflejar, en los años ochenta, los diversos modos de habla de la isla y de alejarse un poco del tema central de estas novelas –concentrado en el hecho criminal y en sus causas y consecuencias ideológico-políticas– para asomarse a ciertas preferencias musicales o deportivas de los cubanos, así como al discurso de ciertos medios de comunicación en masa de la isla, es en los noventa cuando Leonardo Padura logra ampliar este abanico de voces, enfrentarlas al discurso del poder, añadir al repertorio de estas novelas discursos especializados del dominio de distintas artes, disciplinas, géneros y formas, provenientes de esta y otras épocas, y ponerlos todos a dialogar.

En este estudio, intentaremos acercarnos a la realidad interdiscursiva de la prosa de Padura, partiendo de las definiciones del término “discurso”, y de su correlato “análisis del discurso”, propuestas por Dominique Maingueneau, ya que, en lo que se refiere a esta disciplina, consideramos que la línea seguida por la Escuela Francesa nos ayuda a descubrir el alcance de esta conjunción dialógica como no podría hacer el análisis meramente lingüístico del discurso. Según Maingueneau, el discurso,

pris dans son acception la plus large, (...) désigne moins un champ d’investigation délimité qu’un certain mode de appréhension du langage: ce dernier n’y est pas considéré comme système, ‘langue’ au sens saussurien, mais comme l’activité de sujets inscrits dans des contextes déterminés produisant des énoncés d’un autre ordre que celui de la phrase (2009: 44)<sup>2</sup>.

Por su parte, la disciplina “análisis del discurso”,

au lieu de procéder à une analyse linguistique du texte en lui-même ou à une analyse sociologique ou psychologique de son ‘contexte’, vise à rapporter les

<sup>1</sup> La combinación de discursos es, entre otras, una de las características destacadas por Padura como propias del género neopolicial (Padura, 1999: 41).

<sup>2</sup> [en su acepción más amplia, (...) designa menos un campo delimitado de investigación que un cierto modo de aprensión del lenguaje: este último no está considerado ahí como sistema, ‘lengua’ en sentido saussuriano, sino como la actividad de sujetos inscritos en contextos determinados que producen enunciados de otra orden que el de la frase]. La traducción es mía.

textes, à travers leurs dispositifs d'énonciation, aux lieux sociaux qui les rendent possibles et qu'ils rendent possibles (2009: 18)<sup>3</sup>.

De acuerdo con estas definiciones, los discursos a los que nos asomaremos en este trabajo serán asumidos no como producciones lingüísticas en estricto sentido saussuriano sino como sugiere esa parte de la lingüística que “afirma inmediatamente la dualidad radical del lenguaje, integralmente formal y al mismo tiempo integralmente atravesado por intereses subjetivos y sociales” (Maingueneau, 1987: 7). Para ello, nos parece indispensable ligar los discursos a su contexto no verbal, ya que, tal y como apunta Maingueneau, fuera del mismo, estos solo pueden tener un sentido potencial (2009: 33). Teniendo en cuenta que los factores a los que se debe recurrir para su delimitación dependen, en cada caso, de los objetivos del analista, en este trabajo, entenderemos por contexto, en sentido general, el lugar, la situación, la ciudad y el país en el que se producen los discursos y, en sentido restrictivo, el núcleo de constituyentes sobre los que, según la Escuela Francesa de análisis del discurso, existe consenso: los participantes del discurso y sus posiciones sociales, el marco espacio-temporal y el objetivo del discurso, que está íntimamente ligado al género al que pertenece (Maingueneau, 2009: 34).

En relación con esto último, debemos estar de acuerdo en que para interpretar cualquier discurso, especialmente cuando este procede de actividades verbales no relacionadas con la conversación espontánea o cuando corresponde claramente a un género instituido, es fundamental distinguir el género al que pertenece, ya que las marcas que lo caracterizan como tal son determinantes en la interpretación que el destinatario hará del enunciado (Maingueneau, 2009: 68-69)<sup>4</sup>; además, como destaca Maingueneau una vez más, “une société peut en effet être caractérisée par les genres de discours qu'elle rend possibles et qui la rendent possible” (2009: 69)<sup>5</sup>.

Dicho esto, me interesa destacar dos precisiones más que hace este analista: una es que el discurso, al mismo tiempo que está condicionado por su contexto, puede también influir en la

---

<sup>3</sup> [en lugar de proceder a un análisis lingüístico del texto en él mismo o a un análisis sociológico o psicológico de su 'contexto', pretende acercar los textos, a través de sus dispositivos de enunciación, a los lugares sociales que los hacen posibles y que ellos hacen posibles]. La traducción es mía.

<sup>4</sup> Respecto a la noción de “género del discurso”, Maingueneau explica que, aunque esta tiene un valor inestable ya que los criterios que determinan qué textos pueden formar parte de un “género” son de lo más variado, existe un cierto consenso en la consideración del término como “une catégorie de nature situationnelle, qui désigne des dispositifs de communication socio-historiquement définis: le fait divers, l'éditorial, la consultation médicale, l'interrogatoire policier, les petits annonces, la conférence universitaire, le rapport de stage, etc.” (2009: 68) [una categoría de naturaleza situacional, que designa dispositivos de comunicación socio-históricamente definidos: el hecho diverso, el editorial, la consulta médica, el interrogatorio policial, los pequeños anuncios, la conferencia universitaria, el informe de prácticas] La traducción es mía.

<sup>5</sup> [una sociedad puede ser caracterizada en efecto por los géneros de discurso que ella hace posibles y que la hacen posible a ella] La traducción es mía. Para demostrar este hecho, explica, por ejemplo, que el desarrollo de la democracia tras la Revolución francesa condujo a la creación de los géneros del discurso de la vida política y parlamentaria o que, en su caso, el surgimiento de Internet ha ocasionado la aparición de nuevos géneros como el chat, el foro y el correo electrónico (2009: 69).

transformación del mismo, de manera que la relación entre ambos no es unidireccional (2009: 35), tal como veremos más adelante; otra es que un discurso no es nunca homogéneo: se constituye y adquiere identidad en relación con otros discursos, cuya presencia puede manifestarse de manera explícita o implícita. De este hecho se deduce, como ya lo expuso Mijaíl Bajtín (1975: 102), el carácter profundamente dialógico de todo enunciado del discurso (Maingueneau, 2009: 72-73).

A pesar de la heterogeneidad discursiva, teniendo en cuenta las marcas genéricas, es fácil distinguir, como sostiene Ruth Amossy, un discurso a la Cámara de diputados, de un panfleto; o un ensayo o un discurso de prensa, de una novela, ya que “chaque genre de discours engage les participants dans une interaction qui implique des buts et des stratégies qui lui sont propres” (2003: 64)<sup>6</sup>. Algunos géneros del discurso cuentan con un dispositivo enunciativo simple, como ocurre en la interacción cara a cara o en el artículo periodístico. Ahora bien, en el relato de ficción, como es el caso de la novela, los dispositivos de enunciación, según Amossy, “se construisent par paliers: des instances démultipliées y proposent un parcours complexe” (2003: 65)<sup>7</sup>.

En las novelas que componen la serie neopolicial de Padura, protagonizadas por el teniente –luego, ex teniente– Mario Conde<sup>8</sup>, se manifiesta la combinación de un gran número de discursos. Conscientes de ello, así como de la imposible tarea de analizarlos todos en unas pocas páginas, proponemos este trabajo como una aproximación a nuestro objetivo, en la que expondremos las voces de las que proceden los distintos discursos y los géneros y formas que estos adoptan; pasaremos, eso sí, de puntillas sobre los dispositivos de enunciación, emplazando su estudio para trabajos posteriores, e intentaremos dar una visión global de la relación de estos discursos dentro del discurso literario que, a nuestro juicio, constituyen las novelas neopoliciales de este escritor en el contexto de la Cuba contemporánea.

Refiriéndonos en primer lugar a las voces que dialogan en sus páginas, sin pretender ser exhaustivos, podemos distinguir las de ciertos grupos sociales que de una u otra manera son o han sido marginados en Cuba –homosexuales, intelectuales, escritores, artistas, la comunidad china, la chino-cubana, la africana y la afrocubana, santeros, practicantes de diversos ritos religiosos, gente de “vida alegre”, chivatos y delincuentes– y la de ciudadanos corrientes que, no entrando directamente en ninguno de estos grupos, han visto reducido su campo de posibilidades económicas, culturales y de expresión como consecuencia de algunas medidas adoptadas por el gobierno revolucionario. Junto a ellas, aparecen las voces de algunos miembros de los Comités de Defensa de la Revolución, las de numerosos policías, las de ciertos cargos políticos, principalmente de las altas esferas, y las de ladrones de guante blanco que han sabido aprovechar las fallas del sistema para enriquecerse a su costa; todas representan, en mayor o menor medida, el discurso oficial establecido en Cuba a partir de la llegada de la Revolución en 1959.

---

<sup>6</sup> [cada género de discurso compromete a los participantes en una interacción que implica fines y estrategias que le son propias] La traducción es mía.

<sup>7</sup> [se construyen escalonadamente: instancias desmultiplicadas proponen en él un trayecto complejo] La traducción es mía.

<sup>8</sup> *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998), *Adiós, Hemingway* (2003), *La neblina del ayer* (2005), *La cola de la serpiente* (2011) y *Herejes* (2013)

Estas voces, que pueden manifestarse por escrito, normalmente reproducen los rasgos de una lengua oral y espontánea. La gama de registros es muy amplia porque el origen y la formación de los personajes son muy variados. Así, cuando habla el dramaturgo Alberto Marqués en *Máscaras*, su lenguaje es más bien formal y su registro, casi siempre, elevado; pero cuando es un personaje popular, sobre todo cuando pertenece a los bajos fondos de la capital, su expresión es informal, deudora del argot callejero muchas veces y está afectada por todo tipo de vicios del lenguaje. Por ejemplo, “Mamey, Condesito, y pa’ ti, pa’ ti, con cincuenta cañas te limpias el pecho. Y si no tienes plata, pues te las regalo. ¿Qué número usa el pollo?” (Padura, 2007b: 62), le dice Candito el Rojo a Conde a propósito de unas chancletas. Incluso aparecen representadas particularidades de la pronunciación de algunos individuos, como es el caso de los últimos miembros de la comunidad china que llegaron a la isla. Lo más interesante de este asunto es descubrir que si, por ejemplo, Juan Chion dice: “Pélate, Conde, pélate (...). Te hice té. (...) Si lo tomas bien caliente te quita el calor...” (Padura, 2011: 29), a pesar de llevar cincuenta años viviendo en la isla, no es porque no pueda pronunciar la misma frase como lo haría un cubano sino porque, como le declara este personaje a Conde: “No me da la gana de hablar como ustedes” (2011: 35). Las voces de estos grupos pueden aportar además términos venidos de otras lenguas, de otras culturas y de otras latitudes; por eso, podemos encontrar mezclados el *tsin* –“órgano de pensar” (2011: 74), según la tradición taoísta–, con el *nganga* –“espíritu de otro mundo” (2011: 97), según la afrocubana–, y con “el agua bendita” (2011: 99) de la tradición católica. Por supuesto, en cualquier caso, el habla de los personajes está siempre afectada por los rasgos y las variaciones típicas del español propio de Cuba.

En cada una de las novelas se escuchan además las voces de las otras novelas de la misma serie neopolicial de Padura, conectadas, entre otros mecanismos, mediante la alusión a algunos personajes o acontecimientos mencionados en las mismas; también escuchamos la voz del propio Padura en su faceta de periodista de grandes reportajes, que se deja ver en las descripciones que Conde hace de la evolución y del estado de algunas zonas de la ciudad y de sus habitantes. A todas estas voces, hay que añadir las de otros autores citados directamente o aludidos de manera más o menos explícita entre sus páginas, así como la voz de algunos de sus personajes; baste como ejemplo, la aparición de Alexis Arayán vestido a la Electra Garrigó de Virgilio Piñera en *Máscaras*. Por su parte, la voz del narrador, que normalmente focaliza la perspectiva de Mario Conde, se percibe como una más entre otras muchas, lo que permite que la del personaje principal se deje sentir relativamente libre e independiente.

Mezcladas dentro de las novelas, estas se perciben como “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” (1979: 16) que Bajtín descubriera en la obra de Dostoievski. No obstante, hay que precisar que no todas las voces poseen el mismo peso; de hecho, algunas, principalmente las que presumen de ser defensoras a ultranza de la verdad y la justicia, resultan finalmente desautorizadas. Entre los diálogos que se recogen en estas novelas, algunos se producen en ausencia del personaje central, aunque estos son realmente muy pocos, ya que lo que le interesa a Padura es reproducir la realidad cubana a través del ojo crítico de Conde, un hombre instruido, sensible, curioso y reflexivo que, aunque no es exactamente su alter ego, coincide en muchas de sus opiniones, a las cuales tenemos acceso recurriendo a su obra periodística, ensayística y a sus declaraciones como escritor. Por esta razón, lo

que sí sucede a menudo, y no resulta en absoluto extraño en un personaje que busca la resolución de un misterio, es que el diálogo entre las distintas voces de la novela se da en el monólogo interior del personaje central. Esto suele ocurrir cuando Conde rememora toda la información que le ha ido llegando de los distintos personajes, documentos y pistas a lo largo de la investigación y los pone a dialogar en su cabeza con el fin de encontrar una vía que le lleve a aclarar los hechos. Esto es lo que Bajtín ha denominado un “microdiálogo”; es decir, un diálogo que toma forma dentro del monólogo interior de un personaje, en el que “todas las palabras son bivocales, en cada una de ellas tiene lugar una disputa de voces” (1979: 110).

Los discursos de todas estas voces presentan rasgos de uno o más géneros que, como hemos dicho, nos ayudan a interpretarlos y a determinar su objetivo. El discurso literario adopta el género de una novela policial, de ahí la presencia de elementos como el crimen, la investigación, el interrogatorio, la declaración, la confesión y el informe policial. Es más, presenta rasgos de la novela policial clásica, de la negra norteamericana e incluso de la policial revolucionaria cubana; no obstante, tiene otros muchos rasgos que lo alejan de este tipo de novelas y que nos obligan a abordar las de Padura desde el punto de vista de la transgresión genérica<sup>9</sup>. Uno de estos rasgos es la gran cantidad de ecos de otros géneros literarios y extraliterarios que podemos encontrar en su interior. De entre ellos, podemos destacar elementos de la novela de folletín y de la novela picaresca europea en la simpatía que se demuestra por personajes humildes, humillados y ofendidos y por sus múltiples picarescas de supervivencia, como es el caso de Candito el Rojo o de Juan el Africano, entre otros muchos, que cuentan con el apoyo moral de Conde. Se detectan también ciertos elementos del melodrama, por ejemplo, en *Máscaras*, donde Faustino Arayán, diplomático altamente influyente, y su hijo Alexis, homosexual no declarado oficialmente, se mueven por los bajos fondos de La Habana; en *Vientos de Cuaresma*, donde una profesora, procedente de buena familia, se mezcla con ciertos alumnos de trayectoria algo turbia y parece dedicarse a fumar marihuana con ellos; o en *La neblina del ayer*, donde personajes como, por ejemplo, Violeta del Río se expresan musicalmente, y donde el bolero es la forma de expresión de ciertas ideas y sentimientos. Además se pueden notar señales de la tradición menipea en el intento de Conde por descubrir la verdad de algunos misterios de los comportamientos humanos y en su tendencia a destacar, irónicamente, ciertos males sociales como la envidia, los celos, la codicia y los prejuicios socio-culturales. Existen también rasgos de costumbrismo en ciertas descripciones de los barrios de antaño y de algunas tradiciones, como por ejemplo la pelea de gallos. Por supuesto, encontramos influencia de la tradición carnavalesca en la presencia de personajes populares propensos a la broma y a la risa, como es el caso de los dos compañeros de investigaciones de Conde, Manolo y Yoyi el Palomo; en el propio personaje de Conde, ligado a lo terrenal, a lo carnal, a ciertos vicios populares y a la burla, intelectual y refinada en muchas ocasiones, pero soez y tragicómica la mayoría de las veces; en la recurrencia a los espacios abiertos de las calles de La Habana; y en los muchos ejemplos de ruptura de las fronteras entre alta y baja cultura.

---

<sup>9</sup> Tal y como explica Jean-Marie Schaeffer, la cuestión genérica puede ser abordada desde dos perspectivas diferentes: la del “género” como categoría de la clasificación y la de la “genericidad” como factor productivo de la textualidad, a la cual debemos aproximarnos a partir de la transformación genérica (1986: 202-204).

Prueba de esto último es la incursión en las novelas de elementos de géneros extraliterarios procedentes de los medios de comunicación en masa, como el reportaje y la crónica periodísticos. A estos, habría que añadir los elementos tomados del cine, de la pintura y de la fotografía, así como de formas literarias y extraliterarias, originarias muchas veces de la cultura popular, como por ejemplo de la canción, del bolero, del refrán, del dicho popular, de la leyenda, del rito religioso, de la telenovela, del programa de radio, de la receta de cocina, de la nota y de la carta.

Podríamos decir que en las novelas de Padura confluyen los discursos de personajes representativos de todas las esferas sociales cubanas, incluidos el del poder y el del propio escritor, los cuales pueden adoptar distintas formas de transmisión. Si, como decíamos al inicio de este trabajo, para llevar a cabo el análisis del discurso es necesario tener en cuenta el contexto no verbal que lo hace posible, deberíamos ahora acercarnos al contexto de la Cuba de los últimos treinta años, en la que Padura ha ubicado este diálogo entre distintos discursos y en la que, sin olvidar que todos ellos se combinan dentro de un discurso literario, estas novelas llegan a sus lectores para incluirlos a ellos mismos en la discusión. En sentido general, el contexto es cada una de las distintas situaciones en las que normalmente interviene Conde, solo, con sus amigos, sus amantes, sus informadores o sus superiores, en el espacio de su casa, en la calle, en algún bar clandestino o en distintos despachos de la central de policía de La Habana, ciudad que se presenta como un lugar en decadencia, casi en ruinas, en el que sus habitantes han debido adaptarse a una realidad contradictoria y cambiante, y donde la supervivencia se ha impuesto a ciertos valores humanos. En sentido estricto, es el contexto de 1989, año previo a la gran crisis de los noventa, cuando Cuba se queda sola y aislada política y económicamente tras la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, y de los años que la siguen, en los que, aunque se producen numerosos cambios, el gobierno sigue manteniendo casi el mismo discurso que hiciera oficial en la década de los sesenta.

En materia de cultura, hay que señalar que, en 1961, se ordena el cierre de *Lunes de Revolución*, suplemento literario del diario *Revolución*, a cargo de Guillermo Cabrera Infante, y que, el 30 de junio de ese mismo año, Fidel Castro pronuncia la conocida frase: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” en su discurso “Palabras a los intelectuales” (Castro, 1961). Ambos hechos son indicios de que el discurso de libertad, consenso y equilibrio inicial de la Revolución empezaba a ser algo reductor. Este se ve definitivamente truncado en la década de los setenta con la imposición de una estricta política cultural, acompañada, como explica Ambrosio Fornet:

por otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, [que convierte] el panorama intelectual en un páramo (por lo menos para los portadores del virus del diversionismo ideológico y para los jóvenes proclives a la extravagancia, es decir, aficionados a las melenas, los Beatles y los pantalones ajustados, así como a los Evangelios y los escapularios) (2009: 395).

Estas políticas de control se escudan en el discurso oficial del gobierno revolucionario, responsable de la “parametración”<sup>10</sup>, o lo que es lo mismo, de la imposición de ciertas exigencias políticas y de comportamiento que permiten distinguir a los individuos “confiables”, es decir, a “revolucionarios y heterosexuales”, como precisa Fornet (2009: 397), de los no confiables, esto es, del resto. De este modo, se inicia un proceso dogmático de depuración que, por unas u otras razones, obliga a la exclusión de la vida cultural del país a numerosos intelectuales, como por ejemplo Lezama Lima o Virgilio Piñera, y que impone, tal y como desataca Padura, “patrones artísticos cercanos al nefasto realismo socialista” (2002: 322-323).

Si, como sugiere Néstor Ponce, “l’un de mécanismes mis en route pour implanter le discours autoritaire consiste à imposer une parole unique, une seule interprétation ou point de vue possible pour exprimer le réel” (2007: 9)<sup>11</sup>, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, podemos concluir que, en esa década, conocida como “quinquenio gris” de las letras cubanas, en Cuba se impone un discurso autoritario, defensor de valores esencialistas como la “Patria”, protegida a muerte (recuérdese el lema “Patria o muerte”), y el “Ser Nacional”, presentado como el “Hombre Nuevo”, los cuales, citando otra vez a Ponce, “très vite deviennent absolues et qui incarnent la Nation” (2007: 10)<sup>12</sup>.

Aunque en la década de los ochenta, en la que se trata de restituir a ciertos intelectuales de los daños que les fueron causados en la década anterior, el discurso oficial se suaviza, así como se suavizan los niveles de censura, este sigue siendo unilateral y excluyente. Pero, todo cambia en los años noventa, con la llegada del llamado “periodo especial en tiempos de paz”, crisis económica que obliga al gobierno, entre otras muchas cosas, a abrir el país al turismo internacional y a las inversiones extranjeras, a legalizar la circulación del dólar y el trabajo por cuenta propia, y a relajar sus exigencias en cuestión de viajes, creencias religiosas y tendencias sexuales, frente a una población afectada por todo tipo de carencias materiales y cada vez más desencantada con el sistema. Evidentemente, la industria de producción cultural se estanca y la relación entre el Estado y el creador cambia notablemente. Teniendo en cuenta las circunstancias, las instituciones culturales gubernamentales, como explica Padura: “han dejado un mayor espacio a la reflexión, el análisis y la crítica de fenómenos y procesos antes censurados o tocados a medias. Los artistas han ganado en independencia, en posibilidades de expresión” (2002: 329).

En lo que concierne al campo literario, en esos años, según el mismo escritor, este se ve afectado por dos fenómenos fundamentales. Por un lado, se ve empobrecido como consecuencia del éxodo masivo de importantes figuras de la literatura cubana de todas las generaciones. Por otro lado, la carencia de materiales tan básicos como el papel hace imposible que las editoriales cubanas

---

<sup>10</sup> Así lo demuestra el Discurso de clausura al Primer Congreso de Educación y Cultura pronunciado por de Fidel Castro en abril de 1971, en el que se distingue a los “escritores de verdad”, “revolucionarios de verdad”, de los “farsantes” y en el que queda estipulado qué obras son publicables y cuáles no (Castro, 1971).

<sup>11</sup> [uno de los mecanismos puestos en marcha para implantar el discurso autoritario consiste en imponer una palabra única, una sola interpretación o punto de vista posible para expresar la realidad.] La traducción es mía.

<sup>12</sup> [muy rápidamente se vuelven absolutos y encarnan la Nación.] La traducción es mía.



sigan publicando a sus autores, los cuales se ven obligados a buscar otras vías para sacar sus textos a la luz (García Talaván, 2012: 314). Dada la situación, al espacio de reflexión que había abierto el gobierno, se suma el beneplácito del mismo ante la posibilidad de que los escritores encuentren a sus editores fuera de la isla. Para Padura,

ese espacio entre el aparato de producción industrial del Estado y el creador fue un espacio que se llenó de libertad. Al escribir no directamente para el editor cubano, para la editorial cubana, es decir, para una institución que pertenecía y representaba los intereses del Estado cubano, el escritor empieza a asumir la literatura de una forma distinta, y empieza a asumirla con esa mayor libertad que se practica en esos años (García Talaván, 2012: 314).

En medio de este proceso de cambios, empieza a publicar sus trabajos una generación de escritores, nacidos en los 50, que ya venía gestándose en la década anterior, y que tiene una nueva mirada crítica sobre la realidad insular y sobre el proceso de la revolución. Esta generación tiene el firme propósito de desligar los intereses políticos de su creación literaria, razón por la cual, como declara Padura, los escritores tratan de alejarse de los grandes temas sociales y de la épica revolucionaria, y se concentran en las preocupaciones y en las frustraciones del individuo (García Talaván, 2012: 313).

Como emisor del discurso literario que constituyen sus novelas y como participante en el cruce dialógico que se desarrolla en su interior, de Padura (La Habana, 1955) debemos decir que pertenece a esa generación de escritores que se forma en pleno proceso revolucionario; que crece en un país y en un momento lleno de esperanza en el futuro; que colabora en el proyecto de construir una sociedad socialista; que, a finales de los ochenta, descubre con preocupación la carencia informativa a la que estaba sometido el pueblo cubano sobre lo que ocurría en el resto del mundo; y que, en los noventa, experimenta una desilusión profunda respecto a los sueños de futuro y a la realidad cubana. En tales circunstancias, como explica el propio escritor: “inmediatamente sentí la necesidad de hacer una literatura que tuviera que ver con este momento, primero de desasosiego y después de desencanto” (Padura, 2005). En todo caso, y como se ha ocupado de dejar muy claro, Padura no es un político ni le interesa hacer política; por eso, en sus textos, aunque se evidencia una crítica aguda de las disfuncionalidades de la sociedad cubana, no hay consignas ni declaraciones políticas. Reconoce los logros del socialismo en Cuba, pero también confiesa haber ido perdiendo la confianza en los políticos (Padura, 2006a: 99), y critica todo aquello que le resulta inaceptable (Padura, 1995:65). De esta forma, Padura ha conseguido dos cosas que hacen de él un escritor privilegiado: vivir de sus derechos de autor y permanecer en Cuba (Padura, 2005). La flexibilización de las exigencias gubernamentales, por un lado, y su habilidad y su calidad literaria, por otro, le llevaron hasta la editorial española Tusquets, en la que publica su obra de ficción desde 1997. Sus novelas también se publican en Cuba, aunque en tiradas mucho más pequeñas. Hay que señalar que en la isla ya era conocido por su labor periodística: primero trabajó en *El Caimán Barbudo* (1980-1983); luego, en *Juventud Rebelde* (1984-1989) y, ya en los noventa, en *La Gaceta de Cuba* (1990-1995). Desde 1995 hasta el momento actual colabora en la revista *Cultura y Sociedad*, de la agencia IPS. Tanto en los largos reportajes de investigación como en las crónicas

sobre hechos y acontecimientos de la realidad cubana que ha realizado a lo largo de estos años se percibe un interés especial por librar del olvido lugares prácticamente abandonados de la geografía cubana, la historia desconocida de ciertos personajes y algunos pasajes omitidos de la historia oficial de Cuba. Asimismo se observa la defensa de una Cuba multicultural, producto del mestizaje, y un alto compromiso social, basado en la responsabilidad, la actitud crítica y la propuesta de algunos cambios, a su juicio, necesarios en la sociedad cubana.

El mismo interés por la tradición, por la cultura popular, por la historia y por la compleja realidad del país, y el mismo deseo por decir lo no dicho, lo silenciado, perceptibles ambos en su obra periodística, son también apreciables en su narrativa de ficción. Para empezar, Padura escoge el género policial –que en Cuba se había convertido en un género absolutamente parametrado y dogmático desde que el Ministerio de Cultura estableciera sus bases en 1971 e hiciera de ellas requisito obligatorio para la publicación– y le da la vuelta a todas y cada una de sus normas. Además, en sus novelas, al discurso oficial, que se imponía en la novela policial revolucionaria y que pretendía educar y controlar a la población y prevenirle sobre las consecuencias de una posible “mala elección”, se oponen múltiples discursos que, mediante el diálogo, dan visibilidad a las carencias, a las penas y a las nostalgias de sus interlocutores. Al proceder de puntos de vista diferentes y al mostrar opiniones tan diversas sin opacarse unos a otros, se destruye el maniqueo esquema de buenos y malos de la novela anterior. Estos discursos a veces reivindican la identidad de sus participantes o se muestran liberadores de ciertas frustraciones, como ocurre cuando estos se detienen en el terreno del béisbol, recordando partidos y jugadas históricas y confirmando su estatus como deporte y pasión nacional; o cuando se entretienen en la letra de un bolero, en el ritmo de un timbal o en las melodías de *Mamas and the papas*, dando señales de su complejo mestizaje musical. En otras ocasiones, es la comida la que merece un espacio de discusión, en el que se proporcionan succulentas recetas que no siempre pueden llevarse a cabo, dada la realidad racionada de la isla, pero que alimentan el recuerdo de épocas pasadas. En otras, es la telenovela, actividad de reunión social, la que alivia la pesada cotidianidad de algunos cubanos. Y en otras, es la guerra de Angola, aunque esta discusión se caracteriza más bien por el silencio de quienes estuvieron allí y por el testimonio de sus cicatrices físicas y psicológicas. Como absoluta novedad, se discuten la pertinencia de ciertas medidas gubernamentales, las consecuencias de la represión, la corrupción de las altas esferas, el aumento de la marginalidad y de la delincuencia y la pérdida de valores que se vive en la isla. Si a esto, sumamos el hecho de que muchos de los policías y de los representantes de las altas esferas que aparecen en las novelas son corruptos o criminales, el discurso oficial queda aún más descalificado. Por su parte, Conde mantiene conversaciones con unos y con otros, reflexiona sobre la soledad, el desarraigo, la nostalgia, la pintura, la literatura, entre otros muchos temas; y analiza con detalle el deterioro de la ciudad y de sus gentes. A pesar de su carácter escéptico, en la conversación con los demás, se muestra receptivo, es capaz de darse cuenta de sus propios errores y prejuicios, de cambiar –de hecho, deja la policía en *Paisaje de otoño*, cuarta novela de la serie– y de modificar su opinión y su propio discurso, enriqueciendo así el diálogo.

Para concluir, queremos retomar las definiciones de discurso y de análisis del discurso que expusimos al inicio de este artículo y decir que la puesta en común de todos estos discursos dentro del discurso literario de las novelas de Padura es posible en la Cuba de las dos últimas décadas,

cuando, tras la enorme crisis económica que ha sufrido el país, el gobierno se ha visto obligado a abrir un espacio a la reflexión y a la crítica y a relajar ciertos niveles de censura, haciendo posible que la religión o la orientación sexual no sean motivos oficiales de discriminación social. La variedad de su procedencia nos da una idea de las tensiones que existen en la Cuba contemporánea y, puestos a dialogar, estos discursos influyen en la transformación del mismo contexto que los hace posibles, recordando al cubano sus raíces y sus tradiciones centenarias, impulsando la cultura y el respeto, discutiendo acerca de ciertos prejuicios y de ciertas realidades sociales, invitando al lector a reflexionar sobre su propia postura en el tema y demostrando, además, que todo esto puede hacerse rompiendo moldes, sin intereses políticos y con una gran calidad literaria.

### Referencias Bibliográficas

- Bakhtine, Mikhail (1975). "Du discours romanesque". *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Bakhtine, Mikhail (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, Fidel (1961). "[Discurso pronunciado como Conclusión de las Reuniones con los Intelectuales Cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961](#)". "Discursos de Fidel". *Gamma*.
- Castro, Fidel (1971). "[Discurso pronunciado por el comandante Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, efectuado en el Teatro de la CTC, el 30 de abril de 1971](#)". "Discursos de Fidel". *Gamma*.
- Fornet, Ambrosio (2009). *Narrar la nación. Ensayos en blanco y negro*. La Habana: Letras cubanas.
- García Talaván, Paula. "[Ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo'. Entrevista con Leonardo Padura](#)". *Les Ateliers du SAL* 1-2 (2012): 311-335.
- Maingueneau, Dominique (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette.
- Maingueneau, Dominique (2009). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil.
- Padura Fuentes, Leonardo. "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica". *Hispanérica* 84 (1999): 37-50.
- Padura Fuentes, Leonardo y John M. Kirk (2002). *La cultura y la revolución cubana. Conversaciones en La Habana*. San Juan: Plaza Mayor.
- Padura Fuentes, Leonardo. "[No sé vivir en otra parte'. Entrevista con Leonardo Padura](#)". *Consenso. Revista Digital* 3 (2005).
- Padura Fuentes, Leonardo (2006a). *Entre dos siglos*. La Habana: IPS.
- Padura Fuentes, Leonardo (2006b). *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2007a). *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2007b). *Vientos de Cuaresma*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2007c). *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2008). *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2009). *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2011). *La cola de la serpiente*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2013). *Herejes*. Barcelona: Tusquets.

- Ponce, Néstor (2007). “Le discours autoritaire en Amérique latine de 1970 à nos jours: normes et transgressions”. Ponce, Néstor (dr.). *Le discours autoritaire en Amérique latine de 1970 à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes: 7-18.
- Ruth Amossy (2003): “La dimension sociale du discours littéraire. L’analyse du discours et le projet sociocritique”. Maingueneau, Dominique y Amossy, Ruth (Eds.) *L’analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse: Press Universitaires du Mirail: 63-74.
- Schaeffer, Jean-Marie (1986). “Du texte au genre. Notes sur la problématique générique”. Tzvetan Todorov (dr.) *Théorie des genres*. Paris: Seuil: 179-205.