

**“Ha cambiado mucho el
país y he cambiado
mucho yo”,
entrevista con
Leonardo Padura***

Paula García Talaván
Université Paris Sorbonne
talavanpaula@hotmail.com

Citation recommandée : 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.

* La Habana, 14 de septiembre de 2012.



▲
Leonardo Padura en el salón de su casa,
La Habana, Cuba, septiembre de 2012.

Leonardo Padura (La Habana, 1955), máximo exponente de la narrativa neopolicial cubana, es autor de la conocida serie de novelas protagonizadas por el teniente Mario Conde —ex teniente en las narraciones más recientes— y localizadas en La Habana. Novelas en las que la importancia del enigma del policial tradicional se diluye, y lo fundamental es la profunda reflexión crítica que se hace

sobre la realidad cubana. Nos referimos a la tetralogía "Las cuatro estaciones" —compuesta por *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998)— y a las novelas que le siguen: *Adiós, Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005) y *La cola de la serpiente* (2011). Actualmente, Padura está dando los últimos retoques a su próxima novela y, dentro de poco, nos sorprenderá con una nueva historia en la que Conde se verá otra vez implicado. Antes, escribió *Fiebre de caballos* (1988) y, además, tiene publicadas *La novela de mi vida* (2002) y *El hombre que amaba a los perros* (2009), dos narraciones en las que Padura agudiza la labor de revisión crítica de la historia oficial de Cuba característica de toda su obra. También es ensayista, crítico y guionista en varios documentales y largometrajes, como *El viaje más largo*, *Esta es mi alma*, *Una historia de amor*, *Yo soy, del son a la salsa*, *Malabana* y *Siete días en La Habana*. Ejerce el periodismo desde 1980 y, como tal, ha trabajado en *El Caimán Barbudo*, en *Juventud Rebelde* y en la *Gaceta de Cuba*. En la actualidad, publica periódicamente en la agencia de noticias *IPS* (*Inter Press Service*).

Padura reconoce ser un escritor disciplinado. La mayor parte del año, la pasa en La Habana, escribiendo en la tranquilidad de su casa de toda la vida, situada en el barrio de Mantilla. Pero, como escritor, tiene que atender a otras muchas exigencias profesionales —entrevistas, conferencias, viajes y presentaciones, entre otras— que le obligan, de vez en cuando, a entrar en un periodo de actividad desbordante. En estos días, se prepara para viajar a Europa con su esposa, Lucía. Ayer, por la mañana, colaboró en un programa para la televisión cubana y, por la tarde, participó en el acto de presentación de su próxima novela, hizo una lectura de algunos fragmentos y conversó con los asistentes. Hoy, un día antes de emprender el viaje, atiende amablemente a esta entrevista. Me recibe en su casa, con un café. Son las cuatro de la tarde y, con la ventana abierta y, de fondo, el bullicio propio de las calles de esta ciudad, iniciamos un encuentro de casi dos horas, en el que

Padura me habla, con sencillez y franqueza, de su obra, de la obra de otros autores, de su vida como escritor, de la vida del cubano y de Cuba. Terminada la conversación, y a pesar de la gran cantidad de cosas que, como me cuenta, aún le quedan por hacer antes de viajar, me acompaña a la calle para indicarme dónde debo coger el carro que me llevará a Centro Habana. Yo, emocionada con las nuevas pistas que este encuentro me ha proporcionado para seguir leyendo su obra, me monto en un "jeep" y me voy alejando de Mantilla, repasando en mi memoria pasajes de esta entrevista.

PG: Buenos días, Leonardo. Si le parece bien, vamos a comenzar contextualizando su obra y su figura como escritor. Jorge Fornet habla de "los narradores del desencanto" para referirse a los escritores cubanos que, en los años noventa, comienzan a contar el proceso de la Revolución desde un nuevo punto de vista mucho más crítico, y lo incluye a usted dentro de este grupo. A su juicio, ¿qué rasgos los identifican como escritores de la misma generación? Y, si se da el caso, ¿con cuál de estos escritores siente una mayor afinidad?

LP: Respecto a la narrativa del desencanto, esta es un proceso que se concreta en los noventa pero que hay que entender en la evolución literaria cubana desde los años setenta. Ese es un periodo condicionado por la aplicación de una política cultural marcada por la ortodoxia propia de un país socialista —se trató incluso de establecer un realismo socialista en Cuba—, y esa política vino acompañada de una serie de medidas contra las manifestaciones y las personalidades de unos escritores importantes que fueron marginados durante ese periodo. Los casos más notables fueron Lezama Lima y Virgilio Piñera, que mueren a finales de la década del setenta, estando en ese ostracismo, en esa muerte civil, como la llamó Antón Arrufat. Ese es el momento en que mi generación empieza a publicar sus primeros libros, la época en que Senel Paz publica su primer libro de cuentos; también, está Miguel Mejides... Pero sobre todo, es en los años ochenta cuando mi generación se da a conocer, empieza a tener un papel activo dentro del contexto literario cubano. Primero, de manera bastante visible, en la poesía; menos en la narrativa, aunque creo que la narrativa fue la que marcó realmente esa intención de que existiera una nueva manera de expresar la realidad desde un punto de vista que trataba de alejarse de los grandes temas sociales y de la épica revolucionaria y entrara más en las preocupaciones del individuo. Las preocupaciones, las frustraciones, los problemas de las personas empezaron a ser el centro de la atención de estos escritores. Incluso en un momento fuimos calificados o, más bien, acusados, de ser intimistas por esa relación que establecíamos con la persona y no con la épica social, como se había pretendido

en los años setenta. Esta generación crece en los años ochenta, publica sus libros —ahí aparecen los nombres de Reinaldo Montero, Luis Manuel García, Eliseo Alberto, Arturo Arango, Francisco López Sacha— y, en conjunto, pretende, de manera casi expresa, evidente, esa distinción entre política y literatura que había sido violada o forzada en la década anterior. Pero llegan los años noventa, y es el momento en el que esta generación empieza ya a tener la posibilidad de publicar sus primeras obras importantes. Comienza la crisis en Cuba, se desintegra la Unión Soviética; inmediatamente, desaparece el papel en Cuba y empiezan a producirse una serie de procesos de origen muy económico pero de manifestaciones que afectan toda la vida del individuo y van cambiando el contexto cubano. En el caso específico de la literatura, ocurren dos fenómenos que fueron muy importantes. Por un lado, está el éxodo masivo de importantes figuras de la literatura cubana, de todas las generaciones. Se fueron desde viejos escritores cubanos —el historiador Manuel Moreno Friginals, por ejemplo, se va de Cuba en un momento en el que estaba escribiendo algunos de sus libros más importantes—, figuras de la generación intermedia —el caso de Jesús Díaz, Norberto Fuentes— y de la nuestra, que era la más joven en aquellos momentos, aunque ya empezaba a haber noticias de los que en algún momento fueron llamados "Novísimos". Eso significó una pérdida en la densidad de la cultura cubana porque, en Cuba, ya sabes que cuando un escritor se va del país, con mucha dificultad puede volver a publicar, sobre todo en aquella época. En estos momentos se ha distendido bastante esa situación. Y, por otro lado, al ser imposible que los autores publiquen sus libros directamente con las editoriales cubanas, puesto que no había papel, empieza una necesidad de buscar otras alternativas para la publicación. La primera que se practica con mucha intensidad es enviar a concursos literarios y luego intentar encontrar editores fuera de Cuba, algo que había sido imposible, casi prohibido, hasta ese momento. 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 lo hace con esa mayor libertad que se practica en esos años. Y ahí empieza a aparecer esta literatura del desencanto, que tiene además, como elemento de carácter social, histórico, que la ayuda a conformarse, la misma situación que se estaba viviendo en Cuba, de carencias absolutas, y el conocimiento por primera vez de qué cosa había sido el socialismo en la Europa del Este, en la Unión Soviética. Muy tímido conocimiento, pero conocimiento. Y se crea una literatura bastante crítica, bastante indagatoria, con respecto a lo que era la sociedad cubana y a lo que había sido el

destino del individuo en la sociedad cubana. Hubo también esa intención de hacer la crónica de lo que habían sido esos años. Esto ocurre en la literatura, en el teatro, también en el cine — en el cine de manera muy evidente con películas como *Fresa y chocolate*, con las de Fernando Pérez: *Madagascar*; después, *Suite Habana*— y, en conjunto, crean una percepción de la realidad a través del arte completamente diferente a la que había existido en los setenta y mucho más coherente y profunda de la que se había intentado comenzar a realizar en los años ochenta. En este grupo de escritores, por supuesto, hubo siempre una comunicación. Yo tengo relaciones de cercanía en mi trabajo, y personalmente, con escritores como Senel Paz, Eliseo Alberto Diego, Arturo Arango. Creo que en sus obras y en las mías hay una intención bastante similar y son, entre otros con los que también mantengo relación, algunos de los escritores con los que, de manera más notable, se pudiera ver esa cercanía. Creo que habría que añadir el caso de Abilio Estévez, que, a pesar de que tiene toda una estética, una manera de entender y de asumir la literatura, diferente a la mía en cuanto a la relación con el texto, creo que con relación a la realidad, tenemos una percepción bastante similar.

PG: Siento que esta actitud literaria crítica tiene una continuidad en los autores cubanos que siguen a su generación, pero de una manera quizás menos reflexiva y más agresiva. ¿Qué opinión le merece a usted esta nueva generación de escritores?

LP: Los "Novísimos" tienen la ventaja de que parten de una situación en la cual han adelantado un paso hacia esa posibilidad de una literatura crítica, que es el paso que tuvimos que dar nosotros en los ochenta. Ellos están más adelantados porque nosotros, un poco, fuimos explorando ese camino. Cuando estos escritores empiezan a publicar algunos cuentos, algunas novelas, hubo una gran expectación sobre lo que podían producir. Creo que después esa expectación no se ha cumplido con la misma fuerza con que se prometió en aquellos momentos. Hay escritores que sí han hecho obras importantes. Es el caso de Ena Lucía Portela, que si no es más conocida, más activa, se debe a que tiene problemas de salud que le impiden tener esa presencia que es tan importante para el escritor contemporáneo a la hora de poder promover su trabajo. Pero, en general, creo que la mayoría de estos escritores no supo o no tuvo la posibilidad —en fin, hay ahí muchas razones que pudieran explicarlo— de cumplir con esa expectativa, de levantar el vuelo de la manera en que prometían. Y ya son escritores que andan por encima de los cuarenta años, es decir, no son ni mucho menos jóvenes escritores, pero en general no hay una obra con la densidad que se esperaba.

PG: Volviendo la vista atrás, ¿qué lecturas le han dejado una huella imborrable y le han acompañado en su proceso de formación como escritor?

LP: Creo que hay dos sistemas literarios, por llamarlos de alguna manera, que tienen mucha importancia en mi formación como escritor. Por una parte, la novela norteamericana del siglo XX, de la generación perdida hacia acá: Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Fitzgerald, Carson McCullers. Después, los más recientes, John Updike, Salinger, Norman Mailer. En fin, una gran cantidad de escritores, entre los que también habría que ubicar a los dos grandes maestros de la novela negra: Dashiell Hammett y Raymond Chandler. A estos escritores yo los descubro en la época en la que estoy en la universidad. Los leo con mucha avidez y, en el momento en el que ya yo empiezo a pretender ser escritor, son una presencia muy importante que está sobre mis hombros como una forma de entender lo literario. Y, por otra parte, en esos años en que yo estudiaba en la universidad y todavía no sabía que pretendía ser escritor y ya empezaba, después, a pensar en pretender serlo, leí mucha literatura en lengua española, fundamentalmente de autores latinoamericanos. Es la época en la que se leían los autores del "boom": Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar. También, Carpentier, Rulfo —que son un poco anteriores, pero que también entran en este sistema—, así como Bryce Echenique, Fernando del Paso. Estos escritores, que trabajaban en mi propia lengua, me ayudaron a perfilar una posibilidad de tratamiento del idioma. Además eran mucho más revolucionarios en las estructuras que los norteamericanos. Los escritores norteamericanos me enseñaron cómo contar una historia; los latinoamericanos, cómo estructurarla. Y, en ese proceso, pero ya en los años ochenta, vino el descubrimiento de otro autor de lengua española, que fue definitivo en mi percepción de lo que podía ser un tipo de novela policiaca: Manuel Vázquez Montalbán. Un autor que, al principio, resultó una decepción, porque empecé a leerlo mal —empecé a leerlo de una manera en la que me faltaban referencias, porque lo primero que leí fue una novela que se llamaba *El balneario*, que no se desarrollaba en Barcelona, el personaje era Pepe Carvalho pero ni siquiera estaban sus amigos—, pero que después tuve la oportunidad de leer a partir del año 1988, en que asisto a la Primera Semana Negra de Gijón como periodista. Y fue la revelación del posible tipo de literatura policial que yo pudiera escribir si podía escribir literatura policial. Porque Vázquez Montalbán hace una fusión entre novela social, novela de contexto, novela de revelación de una realidad específica —la Transición española— con la novela policial, a través de personajes en los cuales había siempre como un juego con la literatura y con la realidad, que me dieron la pista para una posible novela policiaca. Cuando yo, a finales del ochen-

ta y nueve, principios del noventa, empiezo a escribir *Pasado Perfecto*, la huella de Vázquez Montalbán fue decisiva a la hora de escoger el modo en que iba a escribir esas novelas.

PG: Detengámonos un momento en la literatura policial. Su producción policial es punto de referencia obligado a la hora de hablar de este tipo de literatura en la Cuba contemporánea. Pero usted es también ensayista y, como tal, escribió "Modernidad y Posmodernidad: la novela policial iberoamericana" en 1999, donde habla ya de neopolicial iberoamericano, estableciendo un nexo entre la literatura policial escrita actualmente, en español y en portugués, a uno y otro lado del Atlántico. Entiendo que el origen de esta clase de narrativa está relacionado con una experiencia histórica y con unas necesidades estéticas similares por parte de los escritores. Por ello, querría saber si, en su opinión, la línea que ustedes han iniciado tendrá una continuidad.

LP: Pienso que ha habido una continuidad, sobre todo, a través del desarrollo del elemento social en este tipo de literatura. Incluso, muchas veces, desaparece el elemento policial y queda solo el elemento social, a través de una literatura urbana, citadina, en la que se reflejan los problemas de la violencia, la corrupción, puntualmente, el problema del narcotráfico, el miedo ciudadano, que son tan importantes en los contextos latinoamericanos de los últimos veinte años. Esta novela neopolicial tiene antecedentes bastante remotos porque creo que sus primeros cultores fueron, de un lado, Rubem Fonseca, el novelista brasileño que en los años sesenta publica sus primeros textos con estas características y, por otro lado, un escritor que no pertenece al idioma pero que, sin embargo, tuvo una gran influencia: Leonardo Sciascia, con sus novelas sicilianas policiacas sobre la mafia y sobre el sistema de vida en un territorio en el que realmente quien gobierna es la mafia o una mafia. Y creo que Leonardo Sciascia entró en la relación con los escritores latinoamericanos posteriores, sobre todo, a través de Vázquez Montalbán, que asume esta literatura. Este neopolicial latinoamericano empieza en lo fundamental a publicarse como un corpus de literatura policial sobre todo en los años setenta, cuando se publican novelas en Cuba, en México, en Argentina, poco después en Chile, algo en Uruguay, algo en Colombia, y en España. Es la época en que Vázquez Montalbán empieza a publicar sus primeras novelas, y poco después Andreu Martín y Juan Madrid. Y tienen una comunicación muy grande — entre ellas, como literatura, y entre ellos, como escritores—, por la visión social y política que está detrás de estas novelas, en las cuales cada vez menos importancia van teniendo las estructuras,

el sentido de la novela policial, con respecto a la preocupación social o política que se expresa en ellas. Son novelas en las que lo que va quedando al final es la intención de que sean novelas más que las características tradicionales de una novelística policial. Yo pienso que mis libros pertenecen plenamente a esta tendencia. Cuando empiezo a escribir *Pasado perfecto* y, ya después, cuando sigo escribiendo las primeras piezas de la tetralogía, tuve la intención de escribir un tipo de novela policial cubana, que fuera muy cubana, pero que no se pareciera en nada a la novela policial cubana anterior, a la que me había antecedido. Y empecé a tratar de hacer esta literatura de un carácter social, profundizando en el conocimiento de un momento, de una época, de las contradicciones de unos personajes que tienen un peso generacional muy fuerte. Son gente de mi generación, Conde y el grupo de amigos del que él se rodea. Esto me permitió una mayor libertad a la hora de poder desarrollar los argumentos, al punto que ya, después, en una novela como *La neblina del ayer*, en la que se sabe desde el principio que se está leyendo una novela policial, el elemento del crimen, que por lo general participa de cualquier obra de este tipo, no aparece hasta la mitad de la historia y, sin embargo, está esa atmósfera, esa intención de escribir una novela policial, porque ya las estructuras y los cánones habituales son absolutamente prescindibles y lo que queda es esta intención de hacer este tipo de novelas, más de carácter social. Incluso, creo que hay escritores más recientes en los cuales ni siquiera existe la investigación propiamente dicha, sobre todo, en grupos de escritores colombianos, como Jorge Franco, Mendoza, Gamboa, y, sin embargo, siguen siendo parte de esta tendencia, de este cuerpo de la nueva novela policial iberoamericana.

PG: Continuando con este tema, usted mismo ha dicho que sus novelas más que policiales son novelas "de carácter policial". Si tenemos en cuenta que, en las novelas neopoliciales, se combinan distintos tipos de discurso, se experimenta con los cánones del género y se introducen reflexiones metaficcionales, ¿podríamos decir que la novela neopolicial es una narración híbrida o transgenérica?

LP: Sí, se puede decir con toda tranquilidad porque creo que es un tipo de literatura que se aprovecha de todas las estrategias de la posmodernidad. Acude a formas de la literatura popular, tiene una gran cercanía con el cine, unas estructuras que a veces son más cinematográficas que literarias. Una película como *Pulp Fiction* tal parece que es una novela del neopolicial iberoamericano, como novelas del neopolicial iberoamericano parecen versiones de *Pulp Fiction* en cuanto a la estructura y la intención de los creadores. Es una novela que ya no respeta códigos sino que impone un

elemento importante: la intención literaria. Si la novela policial anterior a los años sesenta fue un tipo de literatura que se aferró a lo genérico, porque estaba constreñida por lo genérico, y que, salvo excepciones muy notables, como es el caso de Hammett, Chandler o Cain, podía llegar a niveles de alta literatura, en los escritores de la tendencia neopolicial y en otros contemporáneos que están bastante cercanos a ella —sobre todo escritores del área mediterránea, del sur de Francia, como Izzo, o como Márkaris, el griego, o escritores italianos como Camilleri—, hay esa intención de hacer literatura dentro de una novela policial que puede violar y romper los códigos del género.

PG: Usted es consciente de que su narrativa supone una transgresión genérica total, tanto formal como temática, con respecto al policial que venía escribiéndose en Cuba desde la década de los setenta. Por una parte, rompe absolutamente con las estructuras fijas de este tipo de novela pero, por otra, viola además muchos tabúes del régimen, como la homosexualidad, la represión cultural ejercida por el Estado sobre los intelectuales en los años setenta, la prostitución, la droga, la corrupción de los altos mandos, el desencanto ante la falta de perspectivas. ¿Cree que hay sectores de la sociedad cubana que entienden su literatura como una amenaza?

LP: Posiblemente sí, aunque nadie me lo ha dicho. Es un tipo de novela que revela una realidad que no es la realidad que se promueve desde las estructuras oficiales del país. Pero lo más importante es que ha habido una gran masa de lectores que sí se ha identificado con esa visión de la realidad cubana que hay en mis novelas, que ha tenido una relación de cercanía y de reconocimiento de estas obras como una expresión de lo que ha sido la vida en Cuba en estos últimos cincuenta años y de lo que está siendo la vida en Cuba ahora mismo. Y eso ha sido lo más importante. No la suspicacia de unos, sino la aceptación de otros, gracias a los cuales he tenido un reconocimiento por mi trabajo que me enorgullece mucho, porque creo que, fundamentalmente, es un tipo de novela en la que —aunque para mí es muy importante que tengan una difusión internacional— yo trato de comunicarme con un lector cubano y de reflexionar sobre lo que han sido las experiencias de todos nosotros a lo largo de estos años de una manera propia de la literatura, no de la política. No soy político ni me interesa hacer política con mis novelas, sino me interesa que ellas tengan una comunicación social desde una posición ciudadana, una posición civil, que es la que tengo y la que practico.

PG: Me gustaría indagar un poco en el personaje de Mario Conde, en ciertos detalles que afectan directamente a su intimidad y a su manera de ver el mundo. Empecemos hablando de música. En las novelas de la serie, por un lado, aparecen Frank Domínguez, Bola de Nieve, Benny Moré, Olga Guillot y Vicentico Valdés, entre otros muchos representantes de la música cubana, y por otro lado, está el emocionado fragmento que se repite en buena parte de las conversaciones entre Conde y Carlos el Flaco: "—¿Los Beatles? / —¿Chicago? / —¿Fórmula V? / —¿Los Pasos? /—¿Credence? / —Anjá, Credence." ¿Qué significan estos dos ambientes musicales para Conde?

LP: Sí, hay dos ambientes sonoros, dos bandas sonoras, en las novelas de Mario Conde. Una tiene que ver con el universo de la música cubana y otra, con el de la música pop y rock de los sesenta, setenta sobre todo. La música cubana que escuchábamos cuando, en mi generación, éramos adolescentes y jóvenes estaba marcada por la posibilidad de escuchar un determinado tipo de música que nos ofrecía la radio cubana. En esos años, estaba muy limitada y, en algunos casos, hasta prohibida, la programación de música en inglés, y se repetía una y otra vez la música cubana o los grupos que llegaban de la España franquista, como Fórmula V, Los Pasos, los Mustang, que eran los grupos que más nos gustaban en aquel momento porque tenían que ver con una sonoridad cercana al rock, pero eran bastantes deficientes en cuanto a su calidad musical. Entonces, hubo un proceso de saturación o de rechazo con respecto a la música cubana y de búsqueda de esa otra música que resultaba mal vista o prohibida por las esferas oficiales, y nos hicimos aficionados absolutos de Beatles, Rollings, Credence, Blood, Sweat & Tears, Led Zeppelin. Se crearon ahí como dos universos que apenas se comunicaban, aunque tenían una comunicación anterior. De todas maneras, el conocimiento de la música cubana y de la mitología de estos músicos cubanos ha sido un aprendizaje muy importante para mí, porque me ha permitido entender una relación cultural de las más importantes que existen en Cuba. Creo que la música cubana es un complejo cultural absolutamente imprescindible para entender el ser cubano, igual que lo es el béisbol, algo sobre lo que estoy escribiendo ahora mismo. Creo que son dos universos sin los cuales no se puede entender qué cosa es ser cubano, ni se puede expresar lo que es ser cubano. Sin embargo, el gusto auditivo y la pertenencia cultural con respecto a la música rock de los años sesenta y setenta es algo que también ha permanecido, y Mario Conde y sus amigos, en esta especie de ciudad sitiada en que se han encerrado, se han encallado también con esa música. Siguen oyéndola con un sentido casi antropológico, por decirlo de alguna manera, porque es

como una señal de identidad de la cual no quieren desprenderse, ya que significaría desprenderse de los últimos vestigios de su juventud. Ahí está basada esa relación que se hace repetitiva de una novela en otra. Es un diálogo que está calcado en las siete novelas de Mario Conde, con respecto a qué música van a oír en un momento determinado, y siempre terminan oyendo la misma música y haciendo los mismos comentarios.

PG: ¿Cuánto le gusta a Mario Conde el béisbol?

LP: Mario Conde, como casi todos los cubanos, tiene una relación visceral y genética con la pelota. Yo creo que a mí me gusta más la pelota que a Mario Conde, pero él igual tiene esa relación puesto que es inevitable en una persona que nació y creció en Cuba, que se educó en Cuba y vivió en la realidad cubana, no tener una relación con el béisbol. El béisbol es una de las señales de identidad cubana y, cada vez que alguien me dice: "Pero, bueno, el béisbol es un deporte norteamericano", le digo: "Sí, pero también el fútbol americano, que es norteamericano, o el rugby, que es inglés, se trataron de practicar en Cuba y con ninguno de los dos pasó absolutamente nada". Se practicaron en un círculo reducidísimo de personas y nunca pasó absolutamente nada. Sin embargo, la pelota llega a Cuba en el año 1850 y, en los años setenta y ochenta del siglo XIX, ya se jugaba prácticamente en todo el país, por todos los estratos sociales, por todos los grupos étnicos. Incluso, en el año 1889, se escribe la primera historia del béisbol en Cuba, prácticamente veinticinco o treinta años después de haberse jugado los primeros partidos. Y, en esa historia, ya se habla de que el arraigo que ha logrado la pelota en Cuba es un arraigo firme y de que se practica en toda la isla por infinidad de clubes. Lo dice el historiador Wenceslao Gálvez, que también había sido jugador de béisbol. Y esa relación se ha mantenido. No es concebible un personaje propio o que trate de ser representativo de una realidad cubana que no tenga una relación más o menos cercana con la pelota y, en el caso de Mario Conde, más que cercana, como te decía, es un poco genética y visceral.

PG: Conde no ha participado en la guerra de Angola, pero su amigo Carlos, sí, y usted, también. ¿Qué sentimiento le produce a Conde recordar este hecho? ¿Qué queda en la memoria del cubano sobre la participación del país en esta guerra?

LP: En la memoria cubana queda poco porque, sobre todo, creo que los cubanos asumieron su presencia en Angola como algo inevitable, no como una decisión propia. Yo recuerdo que, a principios de los ochenta, yo estaba tratando de escribir un relato

sobre algo que pasaba en Angola, un personaje que había estado en la guerra, y fui a hablar con varios amigos míos y a tratar de entender qué había sido Angola en aquellos momentos y qué habían visto ellos del país. Y prácticamente no sabían nada ni habían visto nada. Era como un paso del cual ellos habían dado el salto sin mirar hacia atrás y no querían volver a mirar hacia atrás. En mi caso, yo estuve allí entre 1985 y 1986, doce meses, un año justo, trabajando como periodista y sentí esa misma sensación, aunque, por mi propio trabajo, por mi propia manera de organizar el pensamiento y entender lo que debo hacer con ese pensamiento, sí he mantenido una memoria de lo que fueron esos años. Cuando empiezo a escribir las novelas de Mario Conde, creo que una de las muescas que tiene mi generación es haber participado en la guerra de Angola, o haber sido parte de la presencia cubana allí, de una forma o de otra. Y, por eso, decidí hacer del personaje de Carlos una persona en la que esa muesca había llegado a algo más que a una huella espiritual o a una necesidad de olvidar una contingencia de su vida, y lo hago con la herida de guerra que le ha provocado una invalidez definitiva. Lo que ocurre es que, mientras escribía la novela, me di cuenta de que si un hombre como Carlos asumía esa experiencia con una carga de pesimismo, iba a ser fatal para el personaje. Y lo que hice fue que le transferí a Conde el pesimismo con respecto a lo que había pasado en Angola, lo que había significado Angola para la vida cubana, y le dejé a Carlos solamente el optimismo vital que lo caracteriza. De todas maneras, las razones de la política y de la geopolítica dicen que la guerra de Angola, en la que los cubanos estuvimos envueltos alrededor de trece o catorce años —ha sido la guerra más larga de la historia de Cuba—, fue al final una victoria en esos términos, políticos y geopolíticos, porque, evitando que cambiara el sistema en Angola, se llegó a provocar la independencia de Namibia y esto, a la larga, fue un elemento que influyó decisivamente en la eliminación del apartheid en Sudáfrica. Elementos históricos que son realmente muy importantes, pero que, en relación a lo que fue la vida de las personas que participaron allí, no guardan una proporción con la experiencia de haber participado en una guerra. Una guerra que, por cierto, no fue especialmente cruenta en cuanto a muertes por parte de los cubanos, aunque sí fue especialmente dolorosa como experiencia espiritual, como experiencia de vida.

PG: Otros motivos recurrentes en las novelas, y que ocupan la mente de Conde, son el tema de las migraciones —marcharse o quedarse en Cuba— y el tema del desarraigo, ¿cómo vive el cubano esta realidad llena de ausencias?

LP: La cultura cubana tiene doscientos años de historia, el resto es un poco la prehistoria, porque el sentimiento de cubanía surge

con un grupo de poetas, pensadores, novelistas del primer tercio del siglo XIX. Desde entonces, el exilio ha sido una constante en la vida cubana y en la vida de la cultura nacional. Por ejemplo, tres de las figuras más importantes de ese momento, José María Heredia, el Padre Félix Varela y el novelista Cirilo Villaverde, vivieron una parte importante de su vida en el exilio. Los tres murieron en el exilio fuera de la isla: uno, en México; otro, en San Agustín, Florida; y el otro, en Nueva York. Martí vivió una época de su vida en el exilio. Es evidente que la cultura cubana ha tenido mucha relación con este tema de vivir dentro o vivir fuera, de estar cerca o estar lejos. Eso que es tan visible en los actores principales de la literatura cubana es una condición que se ha reproducido en toda la sociedad o que es propia de toda la sociedad cubana hasta el presente. A partir del año 1959, se produce un gran éxodo de personas de Cuba y se marca una separación entre los cubanos que viven dentro y viven fuera, que fue bastante rígida durante muchos años. En estos momentos la situación es bastante menos dramática de lo que fue en aquella época y, aunque ha habido ese desarraigo de un grupo de cubanos, creo que, en general, el sentimiento de pertenencia se ha preservado y siguen sintiéndose cubanos. Pero a nivel individual, a nivel familiar, las personas y las familias se han quebrado por esa distancia. La mayoría de mis primos, por parte materna o paterna, viven fuera de Cuba, en los Estados Unidos, específicamente. Eso ha significado para mi familia como una escisión, hemos perdido toda una serie de referentes que estaban en nuestra memoria, en nuestros afectos, en nuestras relaciones. Yo veo a esas personas una vez cada dos años o, a veces, más tiempo. Incluso mi hermano más pequeño también emigró hace doce o trece años y creo que no hay ningún cubano que no tenga una relación con lo que ha sido la experiencia del exilio, por haberla vivido él o por haberla vivido alguien cercano a él, desde la época de Heredia.

PG: Conde expía algunos de sus fantasmas en *Adiós, Hemingway*, acentúa su carácter reflexivo en *La neblina del ayer*, deja la policía para dedicarse a la compra-venta de libros y se va acercando poco a poco a lo que él quiere ser. En la novela que está terminando, ¿cómo se presenta Conde?, ¿qué le queda de su instinto policial y cuáles son ahora sus principales preocupaciones?

LP: Bueno, con lo que hablé en la lectura que hice ayer ya tendrás una idea más cercana de qué cosa es esa novela en la que aparece Mario Conde. Son tres historias. En una de ellas, Mario Conde actúa como "oidor" de una historia, a la cual él después ayuda a dar solución. En otra no participa y en otra es un personaje importante porque investiga la desaparición de una joven que pertenece

a una de las tribus urbanas de la actualidad: los *emos*. En este sentido, Conde, como tú bien dices, se va acercando cada vez más a lo que quiere ser él, lo que pasa es que él no está seguro de qué cosa quiere ser. Aunque al menos está seguro de lo que no quiere ser y una de las cosas que él no quería ser era policía. Yo lo obligué a ser policía durante cuatro novelas, hasta que al final de *Paisaje de otoño*, la que cerraba el ciclo de "Las cuatro estaciones", Mario Conde deja la policía. Ahora, en esta última novela que estoy escribiendo, el gran conflicto de Mario Conde tiene que ver con que le ha hablado a la mujer con la que tiene una relación desde hace mucho tiempo, de la que estuvo enamorado cuando era un joven estudiante universitario, de la posibilidad de casarse. Y cuando cobra conciencia de lo que eso significa para él, empieza a buscar una solución para escapar elegantemente del problema en el que él mismo se ha metido. Muchas veces, para Mario Conde, estos conflictos personales o del grupo al que pertenece —su relación con Carlos, con Tamara, las conversaciones con Candito— son mucho más importantes que las investigaciones que está haciendo. Las investigaciones, en estas últimas novelas, a veces, un poco le caen en la cabeza, pero siempre hay una intención en ellas. En el caso de *Adiós, Hemingway*, yo utilizo a Mario Conde para exorcizar el estado de una relación que yo tenía con respecto a Hemingway, con su literatura y, sobre todo, con la persona que fue Hemingway, y me valgo del Conde para resolver ese problema que tenía ya hacía algunos años. Y en esta novela más reciente, hay como una intención de que Mario Conde constate el estado de la sociedad cubana, sobre todo a nivel de la juventud.

PG: Abordando ahora otra de sus facetas profesionales, en todas sus novelas veo presente al Padura periodista, sobre todo al de los largos reportajes de investigación. ¿Hasta qué punto se sirve usted de su labor periodística para escribir sus textos literarios?

LP: Entre el periodismo y la literatura yo marco una barrera muy nítida en cuanto a las intenciones que tienen una y otra manifestación. El periodismo ocupa un espacio, tiene una forma de comunicarse, una plataforma sobre la cual se difunde, y la literatura asume otras responsabilidades completamente diferentes. Aunque no hago distinciones en cuanto a lenguaje y responsabilidad del escritor y del periodista. Desde que comencé a trabajar en el periódico *Juventud Rebelde* y empecé a hacer los largos reportajes en que realizaba investigaciones históricas de la cultura cubana, la historia no oficial y la cultura perdida, empecé a hacer un experimento de utilizar, para escribir periodismo, un lenguaje más propio de la literatura, en una época en que me fue muy difícil escribir literatura, al punto de que, durante seis años, prácticamente no hice nada, después

de haber escrito mi primera novela y mi primer libro de cuentos. Yo he seguido practicando el periodismo y he seguido tratando de encontrar, a través del periodismo, las posibles visiones de cada momento de la realidad cubana, con la intención de que sea una comunicación inmediata. Mientras, he tratado de hacer con la literatura —valiéndome muchas veces de las experiencias que me da el periodismo, pero en unas reflexiones que tienen un carácter mucho más profundo— también una crónica de la realidad cubana, pero con una perspectiva histórica, estética, conceptual, diferente a la del periodismo, porque no se pueden confundir sus alcances y sus modos de expresar la realidad, en cuanto a la visión de la misma que tienen una y otra manera de escritura. Pero lo que sí trato es de hacer tanto el uno como el otro con la misma dignidad, con el mismo empeño y seriedad. Porque, en una pequeña crónica, a veces tú puedes expresar una visión de una realidad que es imposible que forme parte de una novela por muchas razones. Y, en la novela, entro en reflexiones que en el periodismo, por sus características, por su espacio, por su forma de circular, no resultan apropiadas y sí resultan más propias de la novela.

PG: Tanto el Padura escritor como el periodista han experimentado una evolución en su trabajo. ¿Podría hablarnos de cómo ha cambiado su manera de hacer periodismo desde que empezó a colaborar en *El Caimán Barbudo* hasta hoy?

LP: Ha cambiado mucho porque también ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo. No es lo mismo hacer periodismo cultural en una revista de principios de los años ochenta, o hacerlo para un periódico diario en esos propios años ochenta, que el tipo de periodismo que he estado haciendo después a través de la agencia *IPS*, que es la que difunde mis trabajos. En el periodismo, siempre, cuando uno pertenece a una redacción y cuando uno vive del periodismo, tiene que acatar ciertas reglas que están en la estructura de la publicación para la cual uno trabaja. Las revistas y periódicos en que yo trabajé aquí en Cuba, por supuesto, pertenecían al Estado cubano y reflejaban los intereses de ese Estado. Yo trataba de ser lo más creativo posible y tuve una gran libertad —lo puedo decir con absoluta seguridad— en el periodismo que hice por ejemplo en *Juventud Rebelde*, donde yo escogía los temas, las dimensiones del trabajo, el tipo de lenguaje y el momento en que lo iba a publicar. Tenía una gran libertad en ese sentido. Pero ya, después, en los noventa, cuando empiezo a colaborar con *IPS*, y hasta ahora, he hecho un periodismo que no ha tenido el peso de la redacción y me ha dado una libertad absoluta a la hora de poder escribir sobre los temas que he querido y sobre las maneras en que he querido interpretar la realidad cubana. Yo, como periodista, he tenido la gran suerte de que trabajé en *El*

Caimán Barbudo en los ochenta, cuando era la revista cultural más importante en Cuba. En *Juventud Rebelde*, cuando fue el periódico más buscado y leído. Después, a principios de los noventa, fui el jefe de redacción de la *Gaceta de Cuba*, cuando se convirtió en la revista cultural más importante y, después, en estos años de *IPS*, con esta libertad, he podido seguir haciendo el periodismo que a mí me interesa escribir, sobre todo en el terreno de la crónica. Creo que uno de mis orgullos como periodista es haber podido trascender la fatalidad que acompaña al periodismo, que es su inmediatez, y, como periodista, tengo como seis libros publicados: *El alma en el terreno*, *El viaje más largo*, *Conversaciones en La Habana*, *Los rostros de la salsa*, *Entre dos siglos* y *La memoria y el olvido*. Eso es bastante raro en el oficio periodístico, en el cual, como se sabe, lo que se escribe hoy es superado por lo que se escribe mañana y, sin embargo, esos trabajos han permanecido, al punto de que alguno de esos libros, veinte años después de escritos, siguen siendo reeditados, siguen siendo republicados. Este año se van a reeditar *El alma en el terreno* y *El viaje más largo*. Fuera de Cuba se han publicado algunos de estos libros. Y me es muy satisfactorio haber podido hacer ese tipo de periodismo, en el cual, de alguna manera, el posible lector encuentra una referencia cultural, histórica, social, sobre lo que fue, ha sido y es Cuba.

PG: Hablando de la presencia de otras artes en sus novelas, me parece que la pintura y el cine se manifiestan, no solamente a partir de las referencias a obras o a artistas, sino como parte de la propia estrategia narrativa. En su opinión, ¿de qué manera estas artes incursionan en su obra literaria?

LP: Sí. La pintura sobre todo, por la relación de cercanía que he tenido con un grupo de pintores. He colaborado incluso trabajando con ellos para catálogos, para exposiciones, para libros. Ese dibujo que está ahí [señala un cuadro colgado en la pared] pertenece al libro de Ajubel, que es una versión dibujada de *Robinson Crusoe*. Escribí el *posfacio* del libro y trabajé bastante con él en el concepto de ese traslado de un clásico de la literatura a la pintura. De Arturo Montoto, que es un pintor con el que tengo una relación muy estrecha, su visualidad me ha permitido tener una perspectiva diferente de La Habana. En el caso de Fabelo, que es otro de esos pintores con los que tengo cercanía, la visión de personajes y de formas de representar me ha enseñado a ver los colores de la ciudad, a tener una mirada de la realidad cubana en términos gráficos muy importante. Y en el caso del cine, ha sido una colaboración participativa, en cuanto a que he escrito guiones para algunos documentales y películas, pero siempre teniendo en cuenta que el oficio de escribir un guion no es, para nada, un oficio propio de la literatura, en cuanto a que tiene la condición

fundamental de que es un acto de servicio. Tú escribes la historia que el productor y el director quieren hacer como película y tienes que ponerte en función de esa intención, de esa necesidad o exigencia de quienes te pagan por hacer un determinado tipo de trabajo. Por eso casi nunca trabajo solo. En el cine, puedo admitir trabajar con otra persona, algo que sería imposible para mí en el caso de la literatura. Nadie pudiera escribir conmigo, a pesar de que, como escritor, soy muy dependiente de mis lectores y de las sugerencias que me hacen, que casi siempre tengo en cuenta. Porque un lector que te advierte sobre algún problema que él detecta en una novela es algo que uno tiene que tener en cuenta y yo lo tengo siempre muy en cuenta. Pero, en definitiva, la decisión es mía. En el caso del cine, la decisión es de los productores. Por ejemplo, hace poco, en el trabajo en *Siete días en La Habana*, fue un combate épico tratar de convencer a algunos directores de que había soluciones que podían ser más apropiadas para el conflicto de los personajes y las historias. Pero en ocasiones ellos lo veían de otra manera y terminaban imponiendo su criterio. En un punto de las discusiones —mi esposa, Lucía López Coll, participó en ese trabajo de escritura aunque a mí me tocaban las discusiones más que a ella—, yo terminaba por ceder y decir: "Bueno, perfecto. Tú lo que quieres es que el personaje haga esto. Bueno, pues yo te escribo esto que tú quieres que haga el personaje, que actúe de esta manera, porque, en definitiva, eres el director y es tu obra". Algo que no es posible pensar en la literatura, donde yo llego a establecer una negociación con editores y lectores escogidos, siempre a partir de las sugerencias que ellos me hacen o cuando me crean la duda con respecto a lo que yo he escrito. A partir de esa creación de una duda, yo trato de buscar una solución más acertada. Pero, en el cine, no. En el cine tienes que hacer esa función por la cual un productor o un director de cine te pagan.

PG: Insistiendo en la relación de su obra literaria con el cine pero, ahora, desde el punto de vista de la adaptación cinematográfica, sé que hay algunos productores interesados en llevar sus novelas a la gran pantalla. ¿Podría hablarnos de esos proyectos?

LP: Hay varios proyectos en movimiento. El más adelantado es hacer una versión para el cine de *El hombre que amaba a los perros* con un productor francés. Hay, por otra parte, un productor alemán muy importante, que está interesado en hacer las novelas de Mario Conde, y se están negociando las opciones y los derechos en este momento. En este último caso todavía el concepto de las películas no existe, solo se piensa que se puede hacer, de las primeras cuatro novelas, una serie de ocho capítulos, con cuatro episodios, en dos partes. Ahora, dentro de poco, me voy a encon-

trar con ellos en España o en Francia para decidir un poco cuál va a ser el estilo. He estado pensando en esto. El problema es que no quiero participar en los guiones, en ninguna de las dos, y eso significa una complicación. Y, por otra parte, un director francés muy importante, Laurent Cantet, me pidió que hiciéramos una película que está inspirada en un pasaje de *La novela de mi vida*. No se van a utilizar los personajes, ni la anécdota de la novela, sino que se va a partir de esa idea que a él le surgió en determinada secuencia de la novela. Y en este caso sí voy a trabajar el guion con él, porque es mucho más libre que una adaptación de una de mis novelas, en la cual siento un poco de temor al hacerlo. En el caso de *El hombre que amaba a los perros*, realmente, no sabría escribir un guion para el cine de esa novela. Y, en el caso de las novelas de Mario Conde, sería un trabajo que me llevaría dos años y no quiero, en estos momentos de mi trabajo como escritor, dedicarle dos años a escribir los guiones. El cine me ha funcionado sobre todo, y en esta última etapa especialmente, como una alternativa para separar una novela de otra. Yo soy un trabajador obsesivo-compulsivo, necesito estar escribiendo siempre y, cuando termino de escribir una novela, empiezo a escribir ensayo o a escribir cine o a hacer algo hasta que comienzo la próxima novela. Y el hecho de empezar a escribir ahora este guion con Cantet me va a servir para separarme de la novela que casi he terminado. Por lo tanto, me sirve para llenar el tiempo entre terminar esta novela, publicarla y quizás comenzar la siguiente. Porque no me gusta, y siento que no es apropiado, terminar una novela y, de inmediato, comenzar otra porque, las dos veces que lo intenté, me di cuenta de que estaba escribiendo la misma novela que había terminado, con otros personajes, pero era la misma. Entonces, el cine me llena ese espacio, igual que el ensayo. Ahora, yo acabo de escribir un ensayo sobre "Revolución, utopía y libertad en *El siglo de las luces*", estoy terminando de escribir un ensayo sobre identidad y béisbol en Cuba, llenando este espacio hasta tanto comience a trabajar con Cantet y, después que termine con Cantet, espero poder comenzar una nueva novela.

PG: Ayer, en la lectura de fragmentos de su próxima novela, los lectores declararon en varias ocasiones que les resultaba complicado encontrar sus libros en Cuba. Sin embargo, usted ha afirmado más de una vez que todos han circulado allí libremente. Mi pregunta es entonces, ¿cómo funciona el mercado editorial en Cuba y cómo llegan los libros cubanos y extranjeros a manos del lector cubano?

LP: Sobre eso, te puedo pasar un artículo que he escrito sobre el mercado del libro en Cuba, sobre la inexistencia de un mercado del libro. Justamente el problema de cómo circula la literatura en

Cuba está condicionado por que no existe un mercado del libro. Este es un país donde se publican libros, se venden libros, la gente lee libros escritos y publicados en Cuba, pero no existe el concepto del mercado. Por lo tanto, la relación que se establece entre el escritor, la publicación y la lectura de una obra es singular y está completamente deformada. Las editoriales publican lo que pueden publicar, de acuerdo a la cantidad de papel que tienen y a lo que ellos deciden publicar. Pero no existe el mecanismo promocional, editorial, económico, mediante el cual un libro que tenga una cierta aceptación por parte del lector pueda volver a ser publicado y llegue a todos los lectores. Los caminos por los que los libros se encuentran con las personas siempre son bastante enrevesados. No es la relación normal de ir a una librería y comprar el libro que tú quieres comprar porque alguien te lo recomendó o porque tú sigues a ese autor o leíste una crítica determinada de ese libro sino que influyen elementos muy diversos en cuanto a la posibilidad de tener acceso a una literatura.

PG: En todo caso, algunas de sus obras, como, por ejemplo, su primera novela o ciertos libros de cuentos, no son fáciles de encontrar ni en Cuba, ni en el extranjero, ni en los *stocks* de venta *on-line*. Sabemos que se ha reeditado parte de su obra periodística y nos ha contado que se van a reeditar otras dos obras. ¿Hay más proyectos de reedición?

LP: Siempre hay proyectos de reedición. A veces ocurre de manera un poco aleatoria, dependiendo de los intereses de determinadas editoriales. En el caso de mis libros publicados en España, se están reeditando constantemente —ya hay alguna novela que anda por la undécima edición— porque es como funciona el mercado del libro, es lo normal en el mercado del libro. *La neblina del ayer* ya anda por la décima edición y no sé por qué edición andará ahora *El hombre que amaba a los perros*. Entonces, el resto de esos libros de carácter periodístico o algún que otro libro de cuentos, que no están incluidos en el catálogo de Tusquets, dependen de muchísimos factores. Hay ahora una editorial que quiere publicar libros destinados al turismo que visita Cuba, de una calidad y cualidad diferentes a lo que habitualmente se publica para ese mercado, y venderlos a bajo precio. Y ellos me han pedido un par de libros, por ejemplo. Así, van saliendo, por distintas editoriales, por distintas vías, alguno de estos libros, lo cual los mantiene vivos. Y en España, bueno, fundamentalmente, están estas novelas que sí se siguen publicando. Publicar otras cosas en España sería un riesgo muy grande con respecto al mercado y, mientras no gane el Príncipe de Asturias o el Premio Nobel, creo que no me lo van publicar.

PG: Me interesa mucho el tema de la recepción de su obra. Conozco el éxito que esta tiene tanto en Cuba como en Europa, pero me gustaría saber cómo está funcionando su difusión en otros países latinoamericanos.

LP: Hay una serie de elementos que a veces afectan la manera en que circulan los libros en América Latina. El tema de la distribución del libro español es muy complicado porque depende del precio, que es bastante elevado con respecto a la economía latinoamericana —ahora se ha convertido también en muy elevado con respecto a una economía española—, y tiene que ver a veces con la capacidad de los distribuidores locales. Por ejemplo, en Puerto Rico, funciona muy bien la distribución, se lee mucho. Hay muy pocas librerías pero hay una librería, en San Juan, que por sí sola hace la labor de una cadena de librerías y eso significa que, cuando vendo mil quinientos ejemplares en España, vendo quinientos en Puerto Rico, lo cual es muchísimo proporcionalmente. En otros países no ocurre igual y, a veces, los libros demoran muchísimo en llegar. Ahora, la editorial Tusquets le ha vendido la circulación, la comercialización de los libros, al grupo Planeta, que tiene una estructura ya montada para hacer esta parte del negocio editorial, y creo que va a funcionar mucho mejor en América Latina. Además, en el caso de Argentina y de México, hay sucursales de Tusquets que publican los libros, los distribuyen, y allí hay una mayor circulación. Sobre todo en Argentina, a pesar de que en México se venden bien los libros. Pero en México, la cantidad que se vende, para que se considere una buena venta con respecto a la cantidad de habitantes, es una proporción ridícula. Por lo tanto, es una circulación, y un conocimiento, muy aleatorio pero que se ha ido asentando de año en año.

PG: Pasemos a hablar de la recepción crítica. Como ya hiciera en varias oportunidades en *El Caimán Barbudo* en los años ochenta, usted lamenta la ausencia de una crítica literaria en Cuba en una entrevista publicada por *IPS* en 2005, alegando que, mientras en España, Francia, Portugal o Italia, la aparición de *La novela de mi vida* había generado gran cantidad de opiniones, entrevistas y reportajes, en la isla no se había escrito apenas nada sobre ella. ¿Ha cambiado eso tras la publicación de *El hombre que amaba los perros*?

LP: No. Creo que la situación de la crítica en Cuba, por diferentes razones, que van desde el propio oficio, la formación del crítico, hasta razones de tipo económico, no tiene un peso en cuanto a la recepción y al entendimiento de la obra literaria. Es muy difícil pensar que alguien puede, por oficio, dedicar cuatro días o cinco

días a leer un libro, dos días a escribir una crítica y que, después, le paguen cien pesos cubanos, que son cuatro CUC, cinco dólares. Eso desalienta por completo a la crítica, además, hay cada vez menos espacios. Los periódicos no publican crítica literaria —los periódicos no publican casi nada y, entre otras cosas, no publican crítica literaria—. Y eso hace que no tenga ningún peso. He ganado el Premio de la crítica, con el libro sobre Carpentier; con tres de las novelas de Conde, son cuatro veces; con el libro de cuentos, cinco; con *La novela de mi vida*, seis; con *El hombre que amaba los perros*, siete. Posiblemente me quede alguno, pero el premio, que un poco canoniza los libros que se van publicando en el país, lo he ganado siete u ocho veces con ensayos, con cuentos, con novelas policiacas, con novelas de carácter histórico. En más de una ocasión, he ganado el Premio de la crítica sin tener una sola crítica escrita en ninguna de ellas, lo cual es un contrasentido, pero expresa de manera bastante evidente el estado de la crítica en Cuba y, también, la actitud del crítico a la hora de calzar con su nombre un comentario con respecto a alguno de mis libros, lo cual le haría, de alguna manera, tomar partido con respecto a lo que dice ese libro. Si va a hablar mal, no habría ningún problema, pero si va a hablar bien de él, significaría una toma de posición con respecto a lo que dice ese libro y, a veces, los críticos prefieren no correr ese riesgo. Pero, sobre todo, creo que lo que funciona es el poco interés por practicar un oficio que tiene muchas responsabilidades y pocas gratificaciones, incluso económicas.

PG: Refiriéndonos a otro tipo de crítica, he encontrado algunos blogs en Internet en los que se le hacen críticas, a veces, verdaderamente lamentables. También he visto que usted ha respondido a algunas de ellas. ¿Es usted un escritor familiarizado con los nuevos medios de comunicación, las redes sociales, los blogs, o se mantiene al margen de esa vorágine informativa y de opiniones espontáneas?

LP: Me mantengo bastante al margen por muchas razones. La primera es que el Internet que yo tengo es pre-moderno y con su lentitud me resulta prácticamente imposible entrar en el sistema y estar leyendo tanto. Segundo, no tengo tiempo. La democratización de Internet también ha implicado su banalización y cuesta mucho trabajo poder saber dónde vas a leer algo interesante. Lo utilizo únicamente para buscar referencias muy específicas, tanto cuando estoy en Cuba como cuando estoy fuera y tengo acceso a un Internet normal. Además, por otra parte, fundamentalmente en los últimos años, he leído muchísimo, haciendo investigaciones para poder escribir mis novelas o mis ensayos. Eso ya me implica leer una literatura en específico y no me da tiempo a dedicar un espacio de mi trabajo a leer estos blogs. La relación que he tenido

con algunos periódicos, o periódicos en Internet, más que con blogs, ha sido bastante traumática, porque ocurre un fenómeno que es complicado de entender, no tanto de explicar pero sí de entender, de una cierta animadversión por parte de algunos escritores que viven fuera de Cuba con respecto a los escritores que vivimos dentro. Escritores que viven fuera de Cuba, que conocen la realidad cubana, que vivieron en la realidad cubana, que participaron de ella y que, de pronto, cuando están fuera, expresan una visión de la realidad y de las personas que viven en Cuba que puede llegar a ser completamente distorsionada, que ellos saben que no es la realidad, pero que la tratan de hacer pasar como si fuera la realidad, sobre todo respecto a las personas. Y eso me molesta bastante porque se establece una relación de enfrentamiento, de la cual los únicos beneficiarios son las fuerzas más oscuras de la sociedad cubana, tanto dentro como fuera de Cuba. A veces un escritor que vive fuera acusa a un escritor que vive en la isla, que puedo ser yo o puede ser otro cualquiera, como ha ocurrido en muchas ocasiones con algún representante de la política cultural cubana o un miembro de la seguridad del Estado incluso. Está diciendo algo que sabe que es una mentira y que no hace otra cosa que beneficiar a la política cultural cubana y a la seguridad del Estado cubana, que se frotan las manos y dicen: "Qué bueno que se estén fajando entre ellos y se estén desgastando entre ellos". Yo trato de no responder nunca a estas provocaciones, pero hay momentos en que siento que sí tengo que hacerlo porque la verdad tiene que tener algún peso. Hay un elemento que funciona también en todo ese proceso: es el grado de realización que han tenido algunas de estas personas, para las cuales, resulta bastante molesto que otros tengan un grado de realización diferente o superior, o un reconocimiento diferente o superior del que ellos han conseguido, y convierten el ataque en una forma de compensación de esa falta de realización o de reconocimiento. Eso, en buen castellano, se llama envidia y, en términos cubanos, es una enfermedad congénita que sufre este país desde sus orígenes. Desde la época de Heredia está presente y, por eso, escribí un artículo hace poco que se llamaba "Los profesionales del odio", donde me remontaba a lo que había significado el odio y la envidia para la vida de Heredia, los ataques que había recibido por esas razones, en una época tan remota como los años 1830, pero tan cercana en cuanto a términos históricos, y que se mantiene casi de la misma manera hoy que en aquella época.

PG: En estos momentos de transformaciones y de redefiniciones en Cuba, ¿qué espacio e importancia se le está dando a la cultura?

LP: Creo que el espacio es más o menos el mismo, lo que pasa es que se está intentando reformular económicamente la proyección de la cultura. No sé cómo se va a reformular. Lo que ocurre es que el grado de independencia de los creadores ha aumentado muchísimo. Esta democratización de Internet de que te hablaba permite que cualquiera publique un libro y lo haga circular. La democratización y el abaratamiento de los recursos para hacer cine ha permitido que existan incluso productoras independientes que están haciendo documentales y hasta películas de ficción dentro de Cuba, algo que era impensable hace diez o quince años. Ha permitido que los escritores cubanos participen del mercado del libro, los pintores, del mercado del arte, y se ha perdido el centro. Yo recuerdo que, en los años ochenta, cuando yo hice mucha crítica literaria, podía tener el mapa de lo que estaba ocurriendo en la literatura cubana frente a mí y entender por dónde se iba moviendo cada escritor, cada obra, cada tendencia, cada intento de escapar de un sistema establecido y de hacer algo diferente. Hoy me resulta imposible. Cuando me preguntan por el estado de la literatura cubana, no puedo responder porque realmente desconozco cuál es el estado de la cultura cubana como para dar una respuesta responsable. Leo algunos autores cubanos y, de manera esporádica, a veces de manera aleatoria, busco los autores que me interesan, pero no siempre los encuentro. Y la dispersión con respecto a la literatura y a otras artes es tan grande que, por ejemplo, no tengo ni idea de qué cosa pueden estar pintando algunos de los pintores cubanos más importantes de estos momentos, algunos de los cuales incluso son mis amigos. No sé qué están haciendo determinados actores cubanos, con los cuales incluso, también, he tenido relación de amistad y me interesa el trabajo que han hecho. Porque están algunos trabajando en España, en Colombia, en México, otros en Miami. En fin que la diáspora y la posibilidad de nuevas formas o nuevos soportes para realizar el trabajo literario, cinematográfico o gráfico han hecho que sea muy difícil poder tener una visión de conjunto de lo que está ocurriendo en la creación y en el contexto de la cultura cubana.

PG: El desencanto experimentado por los miembros de toda su generación y que vemos reflejado en todas sus novelas ¿se está apaciguando o aumenta con el transcurso de los acontecimientos?

LP: Creo que el desencanto se ha convertido en una parte tan integrada de la sensibilidad de los creadores cubanos, sobre todo de mi generación y de la generación que nos sigue, que es un elemento más que integra su percepción de la realidad. Creo que a este desencanto se le han sumado sentimientos como la desesperación, el agotamiento o la tristeza con respecto a lo que está

ocurriendo en Cuba, a lo que puede ocurrir en Cuba en un futuro, incluso, con respecto a lo que está ocurriendo en el mundo, lo que pudiera ocurrir en el mundo en un futuro. Yo me siento muy triste, justamente es la palabra, cuando miro a mi alrededor y veo qué está ocurriendo con la cultura, con las sociedades en que vivimos y que han sido nuestro referente, con lo que está ocurriendo en Cuba y con lo que va a ocurrir en Cuba, que son el medio natural en el que uno se desarrolla. Y, por lo tanto, ya el desencanto perdió aquella preponderancia para convertirse en una parte más de ese sentimiento colectivo que tal vez pudiéramos llamar "de frustración". Pienso que más que haber ahora una cultura del desencanto hay una cultura de la frustración y que se está expresando incluso en la literatura, en las artes plásticas, en el teatro, en el cine y en la propia percepción de la realidad nacional y global.

PG: Para terminar, Leonardo, ¿podría contarnos qué actividades le ocupan en este momento?

LP: Muchas, muchas. No te puedes imaginar la cantidad de responsabilidades que lo van a uno cercando y que van determinando el tiempo con el que uno cuenta. Hay un elemento muy importante en el trabajo del escritor en estos momentos, que es la promoción de su trabajo. Eso me lleva, prácticamente, entre la tercera o la cuarta parte de mi año de trabajo. Yo me paso tres o cuatro meses fuera de Cuba, haciendo presentaciones de libros, participando en congresos, haciendo conferencias, dando entrevistas, y eso es una parte importante del trabajo, que yo hago con toda la responsabilidad. Pero significa que invierto, como te digo, una tercera o cuarta parte de mi año de trabajo en esa función. Yo he tratado de organizar el trabajo dejando siempre las mañanas para escribir. Cuando estoy aquí en Cuba, trato de escribir todas las mañanas —es la única manera de la cual puedo escribir y continuar mi trabajo— y de hacer, por las tardes, otras actividades de carácter promocional o social con respecto a mis libros y una parte de mi vida normal, cotidiana, que a veces se me complica muchísimo. Yo, por ejemplo, tengo necesidad de hacer ejercicio físicamente diariamente por el problema de espalda que tengo y, a veces, de los siete días de la semana, tengo tres en los que me resulta imposible hacerlos por esos compromisos sociales o promocionales. Sigo escribiendo mis novelas, sigo haciendo ensayos, sigo haciendo periodismo, trabajo en algunas cosas para el cine, participo, en ocasiones, de actividades literarias en Cuba —a veces, mucho más fuera de Cuba, porque es parte del trabajo— y trato de dedicar un tiempo necesario a la lectura, que cada vez se me reduce más. La compensación es poder dedicar dos o tres noches a la semana a ver cine, que es algo que me interesa mucho. Me he hecho de un equipo que se llama HD Player, que es como un

disco duro externo, en el que tengo gran cantidad de películas y, de esa forma, me mantengo al tanto de lo que va ocurriendo en el cine, también con gran tristeza: hace poco, con mucha esperanza de poder ver una buena película, busqué la última película de Polanski, *Carnage*, y, cuando empecé a verla, a los quince minutos le dije a Lucía: "Yo no sigo viendo esto porque no tiene sentido, no me interesa lo que piensan estos cuatro personajes que ha puesto Polanski en una película". Un director como Polanski nada más y nada menos, al cual le tengo una admiración infinita... Además, trato de poder dedicar un espacio a pensar qué cosa está ocurriendo en este país y, a eso, el periodismo me ayuda bastante, me obliga a hacerlo en estas dos crónicas mensuales que escribo, pero a veces me cuesta trabajo por la propia cantidad de compromisos que a uno se le van creando. Ayer fue un día, así, típico de la locura: primero, una entrevista en la televisión. Después, la cita contigo. Después, una gestión burocrática. En fin, que se convierte en una cadena de compromisos que a veces puede resultar bastante agobiante y que uno tiene que entender que es parte también del trabajo, y hacerlo de esa manera. Lo que significa también que dedicas menos tiempo a escribir y a leer.

