



Vol. 13, No. 1, Fall 2015, 105-127

Padura transatlántico

Marilyn G. Miller

Tulane University

"Estoy distendido en Cuba, sólo en Madrid tengo una sensación parecida..."
—Leonardo Padura Fuentes, en una entrevista con Luis Alemany

El hombre nuevo y el mar

El multipremiado autor Leonardo Padura Fuentes ha sido calificado "el autor más popular de Cuba" (Weiser) y "probablemente...el escritor cubano vivo más popular en España" (Infante Campos).¹ Es el primer autor de la isla en ser celebrado en la Semana de Autor en la Casa de las Américas, y el primero de su generación en ganar el Premio Nacional de Literatura, ambos en 2012. También ha sido honrado en años sucesivos por su acogida a nivel nacional, siendo sus obras las más pedidas en las bibliotecas de la isla. Todo este éxito hace de Padura una polémica *cause célèbre* a los dos lados del Atlántico y a través de las Américas, alguien cuyo

¹ Un periodista en Buenos Aires escribió en mayo de 2012, "Padura es hoy el autor más vendido de Tusquets en esta feria [la Feria del libro], superando a Milan Kundera, a Henning Mankell o el mismo Haruki Murakami. Cubano mata japonés, sueco y checo también" (Bilbao).

notable éxito en el mercado internacional le obliga a contestar una y otra vez por qué escoge seguir viviendo en Cuba. Esta pregunta onerosa está explícita o implícita en notas periodísticas y entrevistas con títulos algo irónicos como “Leonardo Padura. El escritor cubano que vive en Cuba” (Eljoropo.com) y también en su más reciente obra. El ensayo que da título a la colección *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*, publicado por la casa editorial española Verbum en 2015, expresa cierta envidia del escritor estadounidense, no por su lugar de residencia, sino por el hecho de que a él los entrevistadores suelen preguntarle sobre temas como cine, beisbol, y literatura—todas pasiones de Padura—y no sobre la economía o el futuro político de su país.² En *Aquello estaba deseando ocurrir*, que salió en 2015 con la editorial catalana Tusquets, el escritor ofrece un conjunto de relatos escritos entre 1985 y 1996 cuyo tema es “la extrañeza de haberse quedado en Cuba” (Alemany). Aunque ha dicho que Madrid “es como mi casa”, sostiene a la vez que se queda en Cuba porque es allí donde le resulta más fácil escribir. En este trabajo, examino las consecuencias y contradicciones de quedarse y/o irse para Padura y los personajes de sus textos y guiones. Propongo leer estos casos como ejemplos de una condición transatlántica que remonta a la idea de la sensibilidad insular elaborada por José Lezama Lima, pero que se matiza en relación con el Periodo Especial y los cambios que ha provocado en la producción de la escritura en Cuba.³

No pocos se habrán preguntado si Padura se convertiría en un escritor cubano más, si decidiera dejar su querido barrio de Mantilla para ir a vivir en Barcelona, donde está su editor, o en Madrid, donde viven algunos de sus personajes. ¿Cuál es la relación, entonces, entre su condición de cubano radicado en la isla y su perfil y peso dentro y fuera de

² “Yo quisiera ser Paul Auster” fue escrito varios años antes de que saliera el volumen con el mismo nombre. Se publicó en Cubadebate.com en febrero de 2012.

³ Julio Ortega ha identificado lo transatlántico como “la trama teórico-práctica de interacciones entre Europa, especialmente España, y las Américas nuestras” (114- 115). De los cuatro temas que enumera como centrales a los estudios transatlánticos (la re-escritura del momento colonial, la traducción, el tránsito de los exiliados y la vanguardia), el tercero es el que mejor caracteriza las obras de Padura que analizaremos en este estudio. Sobre este tema, véase también de la Campa.

Cuba? ¿Cómo es que Padura, al enfatizar su condición "local"—tanto en su escritura como en la vida en general—solo aumenta su estatus en el ámbito transatlántico o internacional? ¿Cuál es la razón de su éxito a nivel mundial y cuáles son sus consecuencias? En noviembre de 2012, al ser honrado en la Semana de Autor en la Casa de las Américas, Padura se presentó al público cubano como en familia, compartiendo una serie de inquietudes: el de ser autor, el de ser autor cubano, y el de ser autor cubano que sigue viviendo y trabajando en la isla, reconociendo los privilegios de los que goza escribiendo en su propio país, publicando en España y viajando con mucha libertad usando cualquier de sus dos pasaportes. Viva o no Padura un "exilio suave"—término que utilizó Arturo Arango para referirse a los cubanos que pueden salir y entrar a la isla con cierta libertad (123, citado en De Ferrari, "Embargoed Masculinities", 90)—queda claro que su relación con Tusquets y otras editoriales situadas fuera de Cuba funciona como una fuente de remesas económicas e intelectuales, ampliando sus libertades y haciendo más cómoda su vida de escritor en la isla. Pero Padura también llama la atención a la dura situación que todavía viven la mayoría de sus amigos escritores allí, y explica que "en un país donde la publicación, distribución, comercialización y promoción de la literatura funciona de acuerdo a coyunturas por lo general extraartísticas y no comerciales, búsqueda de equilibrios culturales y hasta códigos aleatorios de imposible sistematización, la situación del escritor y su papel se vuelven inestables y difíciles de sostener" ("Escribir en Cuba", 50).

Su discurso de la Semana de Autor, publicado en marzo de 2013 en la revista mexicana *Nexos*, reitera lo que ha ido sosteniendo en otros foros: que el llamado Período Especial, que tanta escasez significó (y acaso sigue significando) para el pueblo cubano, terminó convirtiéndose para algunos escritores en una oportunidad realmente *especial*. "Las editoriales españolas se presentaban, diría que para todos los escritores cubanos, como la meta, y *penetrar* el mercado de la Península de la mano de Tusquets, Planeta, Alfaguara o Anagrama como el sueño dorado..." (*Madrid habanece* 237, énfasis mío). Pero esta situación no solo ofreció oportunidades en cuanto a la publicación misma. La dicha de publicar en España y otras latitudes significó a su vez la relajación de la censura tanto en el contexto

internacional como en la isla, incluyendo la relajación de la auto-censura (De Ferrari, “Embargoed Masculinities”, 89).⁴ Como dijo Padura en una entrevista de 2004:

Los años de la crisis cambiaron por completo la manera de ver la realidad que teníamos en Cuba, cambiaron incluso mucho de la realidad cubana. Uno de esos cambios que se produjo fue la posibilidad que los escritores cubanos—que antes no tenían esta posibilidad—buscaran y encontraran sus editores con absoluta libertad. Al yo saber que tengo mis editores más allá de Cuba—aunque mi interés fundamental siempre sigue siendo publicar mis libros en Cuba y hasta ahora todos se han publicado en Cuba—me da una tranquilidad a la hora de enfrentar el hecho literario. Yo sé que puedo escribir con una libertad absoluta en ese sentido, siempre sabiendo que existen límites que no debo transgredir para que mis libros circulen en Cuba. Pero incluso estos límites no me interesa transgredirlos, porque cuando yo pase estos límites caería en el terreno abierto de la política. No me interesa que mi literatura se convierta en una literatura política, porque lo mismo se escribe a favor que en contra, la literatura que se mete en el terreno de la política puede ser devorada por ella. (Weiser)

En un testimonio incluido en el volumen editado por Ángel Esteban *Madrid habanece. Cuba y España en el punto de mira transatlántico* (2011), Padura se sitúa en la “tradicción” del Cuba transatlántico, ofreciéndonos primero ejemplos como José Martí y Alejo Carpentier, quienes publicaron gran parte de su obra fuera de la isla (“Habana-Barcelona”, 235), y después, autores exiliados como Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, quienes “daban sus obras a casas editoriales españolas...iniciando una corriente que se extendería hasta hoy” (236). Así, el autor contemporáneo naturaliza la tendencia de los escritores cubanos de buscar una solución española a las distintas “crisis de papel”, vivan o no en la isla, sean o no defensores de los distintos proyectos revolucionarios (236). Sin duda, Padura se implica a sí mismo cuando dice que esa vía transatlántica “ha marcado algunos de los rumbos más visibles de la literatura cubana, ha permitido la publicación de una cantidad importante

⁴ Como resume James Buckwalter Arias, “The partial reabsorption of Cuban literature by a transatlantic publishing market and the regime’s diminishing control over cultural production [made] it possible for Cuban writers to turn the tables on the official revolutionary narrative by casting the individualistic, arguably romantic artist as hero and the government official, formerly vaunted as the people’s representative, as antagonist” (“Reinscribing the Aesthetic”, 364).

de obras y ha decidido, incluso, el prestigio internacional de algunos de sus autores” (238).

Sensibilidad insular y extrainsular

Esta corriente de ultramar en la cual Padura confirma su propia participación no es homogénea, y su trayectoria nos da la oportunidad de reexaminar los rumbos de la producción literaria cubana en cuanto a varias tensiones interno-externas como lo transatlántico, lo cosmopolita, y lo internacional. El autor mismo se refiere en el testimonio citado a la relación de los autores cubanos con las editoriales españolas como el paso definitivo hacia un prestigio internacional. Es evidente que para él esta condición transatlántica surge de inquietudes pragmáticas, como la de poder publicar la obra de uno/a, o de otra manera sobrevivir momentos difíciles en la isla, y de poder hacerlo en el idioma materno. ¿Cómo es diferente esto de la larga herencia cosmopolita de los escritores que él nombra, quienes también circulaban mucho entre la isla y Europa y hacían de esa circulación el foco de su obra? Sin duda hay diferencias importantes generacionales para tener en cuenta, pero como veremos, podemos también encontrar una respuesta intergeneracional a esta pugna transatlántico-cosmopolita en la idea lezamiana de la sensibilidad insular.

En una discusión del nexo entre expresión y sacrificio en la obra del poeta cubano, James Valender nos recuerda que Lezama habla de “eras imaginarias” que responden a distintas imposiciones de índole cultural y espiritual europeas: “Así, en *La expresión americana*, nuestro continente posteuropeo aparece como el paraje del mundo en el que acaso con más vitalidad y dinamismo, en los últimos tiempos se da la dialéctica de la que brota su proteica entidad, eso que el propio poeta llama ‘los símbolos de nuestro destino’ y hasta ‘una nueva manifestación del hombre’” (Valender, “Lezama Lima y Manuel Altolaguirre”, sin pág.) En esta descripción de un legado de inquietudes heredadas del modernismo latinoamericano, Lezama defiende una cultura cubana que puede ser a la vez particular y universal. Esta tensión sigue siendo muy evidente en la práctica escritural de Padura: el peso de la particularidad o excepcionalidad cubana en su obra es lo que pone el énfasis en lo transatlántico en vez de lo cosmopolita, si entendemos

ese último como la actualización de la razón universal a través de las instituciones políticas y económicas, dando lugar a un discurso de la globalización (Siskind 336).

Nacido en 1955, Padura forma parte de la generación denominada los “hijos de la Revolución”, los que crecieron con los ideales del castrismo-leninismo y el Hombre Nuevo como epítome de ellos. Explica Berg que, “The Children of the Revolution grew up in a world of actually existing socialist cosmopolitanism, which nonetheless was simultaneously infused with a national, territorially based political project: an independent, socialist Cuba” (97). Por lo tanto, irse de la isla para la generación de Padura acaso signifique algo mucho más grave en términos políticos que para generaciones anteriores, de la misma manera que dedicarse del todo a una cultura “universal” conlleve connotaciones de deslealtad nacional. Enfatizar el tránsito entre La Habana y Madrid y su vínculo fundamental con Mantilla le da al autor contemporáneo la oportunidad, a todas luces, de mantener su compromiso con los afectos y proyectos nacionales mientras disfruta de los recursos de un mercado editorial con su sede en España y una difusión internacional.

A pesar de su propio éxito en el mercado editorial español, Padura aclara, sin embargo, que su situación respecto la vía transatlántica será más el resultado de la suerte o el azar que del cálculo. Él no podía saber que enviar su novela *Máscaras* al concurso Café Gijón en 1995 (pleno Periodo Especial) le cambiaría la vida (238). No podía saber que con ese premio Tusquets se interesaría no solo en esa novela “definitivamente cubana”, sino también en sus dos novelas ya publicadas, y en las que en el futuro Padura pudiera escribir (239). “Por primera vez”, cuenta el autor, “tuve la sensación de que era un escritor” (239). Con Tusquets, no solo pudo conquistar a España sino también “penetrar” (otra vez él usa ese verbo) “en el resto de Europa, algo muy difícil de conseguir desde Cuba (precisamente por la inexistencia de un mercado del libro) e incluso a partir de México o Buenos Aires” donde la editorial catalana también imprime sus obras (240).

¿Cuánta ironía hay en el hecho de que Padura se sintiera finalmente *escritor* al ganar un premio literario en España y conseguir un contrato con

una editorial española? ¿Cuál es la relación que se establece entre esa entrada al mercado peninsular y su anterior trabajo como autor en Cuba? Al ver ese momento desde nuestra posición unas dos décadas después, parecería que se puso en marcha una cadena de eventos y publicaciones que abrieron puertas a públicos nuevos en español y otros idiomas, pero que estos eventos y publicaciones también empezaron a ocultar la huella que Padura ya había dejado en foros cubanos fundamentales del campo intelectual revolucionario. Así fue que su amplia obra en géneros como periodismo (en las revistas *El caimán barbudo* y *Juventud rebelde*), crítica literaria (estudios de la obra de Alejo Carpentier, en particular) y cultura popular (*Estrellas del beisbol* en 1989 y *Los rostros de la salsa* en 1997 son dos ejemplos) sufrió de una creciente desaparición entre los lectores y estudiosos mientras que la ficción de Padura, sobre todo sus novelas detectivescas, cobraron visibilidad y llegaron a (re)definir al escritor. Rescatar esos esfuerzos para muchos olvidados nos enriquece la comprensión del elemento transatlántico en su obra.

El tema de la disidencia o desilusión con el gobierno cubano no puede ser extrapolado de dichos procesos, a pesar de la naturaleza “ficticia” del género con que Padura se hiciera un escritor de reconocimiento internacional. En una entrevista con el escritor chileno Juan Epple anterior a su acogida por Tusquets, Padura había observado que “de pronto, por el simple hecho de que puedan mostrar un pequeño elemento de escándalo o de disidencia, tienen acceso a editoriales importantes, como Planeta o Tusquets” los autores cubanos viviendo fuera de la isla, “mientras que los escritores que viven en Cuba generalmente tienen vedadas esas opciones” (Epple 63). Al entrar en ese “trans-Atlantic market brokered primarily by Spanish publishing houses, and only secondarily by Mexican and Argentine publishing houses” (Buckwalter-Arias, *Cuba and the New Origenismo*, 118), Padura no solo beneficia del mercado capitalista editorial transnacional, sino que en cierto sentido, se reconoce como escritor cubano, no obstante su desagrado político o estético con la producción de *lo cubano* en un territorio hostil al régimen nacional actual. Paradójicamente el acceso al sector extranjero y su predilección por narrativas de desilusión respecto a ese régimen es lo que le permite a Padura señalar su

inconformidad con políticas y prácticas en la isla, como nota Buckwalter-Arias en “Reinscribing the Aesthetic”. Un resultado de esta apertura a los mercados españoles es que autores cubanos viviendo en o fuera de la isla terminan escribiendo para los mismos lectores, y haciendo los mismos argumentos (370).

Tener negocios intelectuales y económicos con editoriales en España y otros países es, por lo tanto, un arma de doble filo. Los contratos que para algunos son motivo de admiración para otros constituyen una forma de jineterismo intelectual. Guillermina De Ferrari explica que más allá de asuntos prácticos, cualquier escritor cubano contemporáneo, con las posturas que adopta y las decisiones que toma, negocia entre una noción kantiana de la estética y una noción socialista-revolucionaria de la estética: la primera es neutral en cuanto a la ética y gobernada por la razón; la segunda es utilitaria, gobernada por el estado y su determinación del bien del pueblo (“Embargoed Masculinities”, 89-90). Aunque no ha ignorado esta última comprensión de la estética, Padura tampoco la ha idolatrado. Ha sido capaz de desarrollar un estilo que convoca a un público diverso y que alimenta su interés con una mezcla astuta de artificio literario, hechos históricos y experiencias actuales, a tal punto que ya queda aparentemente intocable este autor “disidente” por la crítica de las instituciones cubanas. Aunque en Cuba se siguen premiando sus nuevas publicaciones, es muy notable la falta de comentario sobre su obra en la mayoría de los órganos oficiales del entorno intelectual en la isla.

Desde el Inca a Fernando Terry

La lista de elementos en la obra de Padura que podríamos describir como “transatlánticos” es larga y variada. Incluye sus influencias literarias; los temas y los personajes de sus obras de ficción; la preparación, edición y publicación de sus textos; la naturaleza de sus proyectos extraliterarios como por ejemplo, su colaboración con los guiones de las películas *7 días en la Habana* (2012) y *Regreso a Ítaca* (2014), ambas coproducciones con directores extranjeros; el casi constante movimiento del mismo autor entre Cuba y España y sus respectivos públicos, etc. Este enfoque muchas veces

ignorado por los estudiosos de su obra también está presente en gran parte de su obra no detectivesca.

En 1984, años antes de engendrar a Mario Conde, el autor publicó un libro sobre el cronista colonial peruano El Inca Garcilaso de la Vega, figura transatlántica por excelencia que siglos atrás también había pasado mucho tiempo en España defendiendo (y se podría decir, haciendo un marketing de) su conocimiento y manejo privilegiado del habla de su patria chica. Hoy es muy difícil conseguir un ejemplar de *Con la espada y con la pluma. Comentarios al Inca Garcilaso de la Vega*, publicado en la editorial cubana Letras Cubanas. Después de dedicarse al Inca, Padura siguió con otra figura ya mencionada que circuló de manera notable entre Europa y el Caribe: Alejo Carpentier. Comienza el primer capítulo de *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (1994) con la frase “El 19 de mayo de 1939, a las doce de la noche, un gran *transatlántico* holandés llevaba anclas en Rotterdam, poniendo proa hacia Nueva York” (15, énfasis mío). Nos retrata a un Carpentier melancólico al alejarse de Europa después de once años en el continente, pero “sin poder evitar que su alegría de hombre-que-regresa-a-lo-propio se mezclan con su sabor insondable de frustraciones y desesperanzas” (ibid). Un Carpentier que, como dice el título del capítulo, se encuentra “en medio del camino de la vida”, en tránsito entre Europa y su país de origen. Al final del estudio, en cambio, Padura se ubica a sí mismo como un escritor radicado no solo en su propio país sino también en el barrio donde nacieron él y su padre antes de él, cerrando el texto con la indicación “Mantilla, 1988-1993” (*Un camino*, 392). Esta terminación localista ya es un lugar común en la obra de Padura, indicando su elección de quedarse en Cuba y escribir desde Cuba, aunque él y sus libros se mueven cada vez más en zonas externas a la isla.

La relación específica entre Cuba y España obviamente no es la única indicación en la obra de Padura de una “sensibilidad insular” que remarca la tensión entre las zonas internas y externas de la isla. Personajes que se mueven entre Europa y América como Hemingway o Trotsky pueblan las páginas al lado de cubanos que andan por París. Aún Conde, una criatura absolutamente aferrada al entorno habanero, cruza no pocas

veces en su andar barrial con algún recuerdo de las muchas relaciones que Cuba ha tenido o mantiene con África, Estados Unidos y otros territorios, tanto antes como después de la Revolución. Visita a menudo a Carlos, portador del paradójico apodo “El flaco” y amigo de toda la vida, que sigue engordando desde que volvió de Angola con heridas que le obligan a pasar el resto de sus días en una silla de ruedas. Mientras “El flaco” es un recuerdo vivo de los frustrados esfuerzos de exportar la Revolución a otras partes, el amigo Andrés representa la experiencia cubana en Estados Unidos, y el marielito Fernando Terry de *La novela de mi vida* la experiencia cubana en Madrid.⁵ Todos estos personajes basados en menor o mayor grado en el autor y sus compatriotas más cercanos señalan la importancia de las relaciones de amistad y afecto en el mundo ficticio de Padura, e indican que para él, la *fraternidad* (basada en la unidad familiar) es un valor superior a la *solidaridad* (basada en la unidad política). Para él, la amistad no solo depende de la geografía o experiencia cotidiana compartida sino también, y sobre todo, de la fraternidad de las letras, una comprensión que permite la construcción de una comunidad local y externa a la vez. Sin embargo, veremos que Padura en su obra más reciente cuestiona hasta qué punto los hijos de la Revolución pueden cumplir con su deber desde un sitio extrainsular.

Géneros herejes

En los últimos años, Padura ha ido desbordándose del marco tradicional de la novela negra con que irrumpió en el mercado transatlántico con tanto éxito. Jennifer Duprey afirma que “la materialización de mediaciones socio-históricas transatlánticas y sus efectos en la vida colectiva e individual, es un aspecto central” de *El hombre que amaba a los perros* (2009) en particular.⁶ Usa ese texto para examinar y probar teorías de Fredric Jameson y Georg Lukács en cuanto a la naturaleza de la novela histórica en la postmodernidad, y concluye que “el texto literario del autor cubano es una novela histórica-transatlántica en

⁵ Los aproximadamente 125,000 cubanos que salieron de Mariel entre abril y octubre de 1980 en respuesta al anuncio de Fidel Castro de que los cubanos exiliados en Estados Unidos podían atracar embarcaciones en ese puerto para recoger a sus familiares, fueron tachados de "indeseables" por el gobierno cubano.

⁶ Se cita al ensayo de Duprey en prensa.

sentido lukasiano: como materialización de una conciencia y conocimiento históricos específicos de carácter abiertamente político”. La comprensión por parte de Lukács de la novela como un género “roto” ofrece un complemento a la definición de lo postmoderno en Lyotard como una postura de incredulidad hacia las metanarrativas. Estas observaciones nos ayudan a reflexionar sobre la ficción más reciente del autor como un caso de lo post-detectivesco, ya que el ex-policía de su novela *Herejes* (2013) se ve malogrado y frustrado, tanto en su vida de detective como en sus oficios de escritor y comprador/vendedor de libros. En las primeras páginas de esta novela, encontramos al personaje sin las fuerzas siquiera de andar por la calle como pregonero buscando esas narrativas.

Varias reseñas de esta novela que ganó el X Premio de la Novela Histórica de Zaragoza, dotado de 20.000 euros, hacen hincapié en una frase que resume a Mario Conde como post-detective: “Yo no soy detective. Fui policía... Y ahora no soy nada” (*Herejes*, 190). Descrita por el mismo autor como “ficción de fusión” resistente a las etiquetas de clasificación tradicional, *Herejes* ha ganado elogios como el siguiente: “Padura, o la mezcla perfecta de novela histórica, social, y policíaca” (Galindo). Si en protagonismos anteriores era semi-jubilado o había sido despedido de su papel oficial por alguna infracción institucional (nunca de carácter), ahora Conde simplemente *fue* policía. Sin embargo, como post-policía todavía enfrenta e intenta resolver misterios de índole cada vez más transterritoriales y transtemporales, ya que la novela trata de tres momentos y elencos distintos de la historia, su acción se despliega en Europa, Estados Unidos, Cuba y aún, podríamos decir, en el Mar Atlántico, y su drama central gira alrededor del *transatlántico* St. Louis, varado en la Bahía de La Habana por varios días en 1939, esperando poder depositar en la isla más de 900 judíos buscando asilo de la persecución nazi. Bloqueado por una ola de corrupción y furor antisemita en la isla, el barco intentó sin éxito cumplir su misión, atravesando después las aguas atlánticas de Estados Unidos antes de regresar a Europa, donde morirían muchos de los pasajeros en campos de concentración.

Entonces, a pesar de ya no ser detective, la historia no ha terminado. Los misterios de la vida siguen, y Conde sigue *resolviendo*, usando su larga

experiencia y capacidades de observación para ganarse un dinero extra en divisa, aunque no siempre pueda solucionarlos todos. Los materiales metatextuales de *Herejes* incluyen tres epígrafes: uno del Talmud, otro de una fuente rabínica, y otro un fragmento de Arnold Hauser, historiador de arte marxista cuya *Historia social de la literatura y el arte* (1953) argumenta que las cualidades de la producción artística y sobre todo la posibilidad de la originalidad en el arte se relacionan con los niveles de jerarquía y autoritarismo de las distintas sociedades.⁷ En la siguiente página, la novela reproduce definiciones de la palabra *hereje*, incluso una sacada de la *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* que remarca una aceptación coloquial en Cuba, donde el término significa “Dicho de una situación: [Estar hereje] Estar muy difícil, especialmente en el aspecto político o económico” (14, énfasis en el texto). Es así que *Herejes*, aunque incorpore tres diferentes épocas y elencos, empezando en el Ámsterdam del Siglo XVII con Elías, judío sefardí que trabaja en el taller de Rembrandt y pasando al Siglo XXI con la visita a La Habana de inmigrantes cubanos-estadounidenses de segunda generación, termina enfatizando los léxicos y las experiencias cubanos, especialmente a partir del Periodo Especial. Padura y sus obras se enmarcan como cubacéntricos y simultáneamente permeados de una conciencia muy explícita de que “Siempre la cultura cubana ha sido más grande que la geografía de la isla”, como ha dicho el autor mismo (Bilbao, “Leonardo Padura...”).

Como ha reconocido Song, Mario Conde se distingue de los demás detectives de la literatura contemporánea “in his open and frequent questioning of the lost dreams of the Revolution” (236). Podemos entender la postura de su autor como *post-detectivesca* en el sentido de que la meta de la interrogación y la reconstrucción de la historia en sus ficciones ya no es solucionar los misterios sino reconocer el fracaso del *gran récit* que les haya sido impuesto como guión. No es casual que estos misterios sin solución muchas veces tengan que ver con el parálisis del personaje en cuanto a la escritura, sea el Conde o uno de sus avatares, como

⁷ Para un acercamiento cubano a Hauser, véase Moya Méndez.

por ejemplo, Fernando Terry en *La novela de mi vida*.⁸ ¿Será que este formato le haya funcionado tan bien a Padura porque el lector—tanto cubano como no-cubano—puede compartir con los personajes la sensación de preguntar e interrogar estos misterios, aunque no logre una respuesta definitiva? ¿Porque así puede llegar a entender un poco mejor *El Misterio*, el de cómo hemos llegado a ser testigos de este fracaso o desilusión, de este episodio lastimoso, siendo gente decente, soñadora, honrada y valiente? Dice José Martínez Rubio que en la obra de Padura

el proceso cognoscitivo y el proceso expresivo de ‘la verdad’, que es lo que persigue toda investigación, se realiza a través de un ‘yo’ muy marcado, de un ‘yo’ condicionado por sus circunstancias...un ‘yo’ que baraja diferentes hipótesis, que contrasta datos, que busca información, que pregunta y dialoga, y finalmente sanciona, decide y explica lo que va descubriendo como ‘verdad’, no sin dejar de problematizarla. (“La novela de investigación”)

Padura ha sabido envolver una “verdad” dolorosa y oficialmente ofuscada en una estructura altamente ficticia. Con eso ha logrado crear un alto grado de confianza con el lector y esquivar problemas con las autoridades, ya que lo suyo es solamente “ficción”.

En la relación de esta ficción con lo postmoderno y por ende con lo post- del género policíaco, sirve el análisis de Timothy Bewes en su ensayo “The Event of Postmodern Fiction”, donde justamente estudia una novela de Paul Auster como un ejemplo de la tendencia ética “humanista” de la ficción postmoderna. Discrepando con la caracterización por Jameson y otros teóricos de la novela postmoderna como foro para el cinismo, la banalidad, el fracaso, la enajenación y la totalidad de la mercantilización de la vida, Bewes sostiene que “the postmodern novel will turn out to be about belief rather than skepticism, immediacy rather than alienation, sensuousness rather than intellectualism, integrity rather than isolation, ethics rather than cynicism, honesty and sincerity rather than irony” (7). Para Mario Conde y su creador, estos valores y la práctica de ellos están arraigados—o quizás enterrados—en el suelo cubano, para que allí ellos y los otros personajes con que se cruzan en el camino narrativo

⁸ Como señala De Ferrari, aunque *La novela de mi vida* fue reconocida como “the first non-detective story by Padura”, emplea la doble estructura típica del género y como otros ejemplos de éste, se caracteriza por la búsqueda del conocimiento (*Community and Culture*, 48).

vayan intentando comprender las más variadas inquietudes. Grandes momentos del arte universal, como la elaboración de los cuadros por Rembrandt, y del horror político, como el Holocausto, conviven en un solo texto, atados y forzosamente relacionados por un denominador común: Cuba. Sin embargo, al darse cuenta que su país ha quedado “muy lejos del paraíso dibujado por los periódicos y discursos oficiales” (*Herejes*, 23), los ciudadanos han tenido que buscar en zonas de ultramar las formas de sostenerse en lo físico y lo estético.

Los lamentos del vaivén

No se deben pasar por alto dos aventuras fílmicas que constituyen una aportación singular al Padura transatlántico. En ciertas viñetas de la coral *7 días en la Habana* (2012), como en la más reciente *Regreso a Ítaca* (2014), dirigida por el francés Laurent Cantet, Padura como co-guionista ha enfatizado sin tregua el dilema del individuo que busca vivir mejor—o simplemente sobrevivir—escogiendo irse de la isla, muchas veces para España. Estas decisiones chocan con las exigencias de la comunidad residente en la isla de sostener la pertinencia a los grupos de amigos y familiares en la isla. Como sugiere De Ferrari en su análisis de varias novelas de Padura, Jesús Díaz, y Abel Prieto, la amistad entre intelectuales se vuelve una “imposibilidad estructural” en tales casos por razón de las contradictorias demandas que enfrenta el individuo (*Community and Culture*, 22-23). Las crisis de conciencia, culpa, soledad y fracaso que experimentan o acaso temen experimentar los que se van constituyen las principales tramas y tensiones dramáticas de estas dos películas.

Coproducida con la ayuda del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España) y Canal+Francia, *7 días en la Habana* cuenta con la participación de siete directores (un puertorriqueño, dos argentinos, un francés, un palestino, un español y un cubano) que hacen de la película un evento nítidamente transnacional.⁹ Con su mujer Lucía López Coll, Padura coordinó el guión, que trata de siete episodios interrelacionados que ocurren en una semana en La Habana. El primer

⁹ Wild Bunch (Francia), Morena Films (España) y Habana Club Internacional (una empresa mixta de Cuba Ron S.A. y el grupo francés Pernod) apoyaron la producción de *7 días en la Habana*.

relato es de un joven *yuma* (estadounidense) que visita la isla por primera vez, sugiriendo que el espectador implícito sea también un extranjero. A medida que avanza la trama, se nota que los encuentros y desencuentros entre cubanos y no-cubanos—turísticos, amorosos, musicales, deportivos, cinematográficos—representan no solo el hilo conductor de la película, sino también el pan de cada día del pueblo habanero. *7 días* nos invita a un viaje situado físicamente en La Habana pero sentimentalmente en los diversos países de origen de sus directores y personajes, y en las complejas relaciones que mantienen los cubanos con ellos. El guionista y sus personajes buscan quedarse de forma más suave, superando las limitaciones de la isla sin perderse o irse del todo.

Pero es sin duda con su intervención en la película franco-cubana *Regreso a Ítaca* que Padura enfrenta de forma más directa e insistente los complejos problemas de la condición transatlántica. Retomando y ampliando el personaje de Fernando Terry de *La novela de mi vida*, el film se trata de la reunión de Amadeo, un cubano de la generación de Padura que vuelve de su exilio en España después de 16 años, con los amigos más íntimos de su juventud, todos ellos todavía radicados en la isla. Rodado en una azotea del Vedado cerca del Malecón, el film contempla la posible sanación de las muchas heridas y desilusiones que el irse y quedarse de Cuba han producido en sus personajes.

La película misma tiene una historia de idas y vueltas, y de diferentes suertes en distintos lados. Cantet llevaba casi una década visitando la isla antes de rodarla con todos los permisos necesarios en Cuba y luego estrenarla en Europa, donde ganó premios en festivales de Venecia y Biarritz. Aparecía en la programación del 36 Festival Internacional del Nuevo Cine, celebrado en La Habana en diciembre de 2014, pero fue retirada “sin explicaciones”, aparentemente una víctima de la censura, “aunque el gobierno de La Habana se empeñe en dar una imagen reformista de apertura con un maquillaje de régimen menos represivo” (Pardo Lazo). Finalmente apareció *Retour à Ithaque* en pantalla grande en Cuba en 2015, en el marco de una semana de cine francés, y acto seguido, en las pantallas personales a través del “paquete” con que los cubanos

compran en la calle una dosis semanal de programación televisiva y fílmica del exterior, cargándola en una memoria electrónica.¹⁰

Regreso a Ítaca parece haber llamado más la atención de la generación de los llamados “hijos de la Revolución” que la de los jóvenes, acaso hartos de las crisis de fe o de ilusión que han llevado a los personajes a tomar determinadas decisiones—forzadas o no—en cuanto a su lugar de residencia. Poco comentado en la prensa local, *Regreso a Ítaca* ha merecido elogios en Francia, España, Italia, y otros foros de ultramar. Pero también ha sido vilipendiado por críticos como el cubano Roberto Madrigal, residente en Estados Unidos, que lo calificó como “un desastre artístico, temático y hasta político” y reservó para el co-guionista el juicio de que

la puerilidad de los diálogos entre esos viejos adolescentes resulta penosa y la timidez con que encara el contexto las convierte en obras intrascendentes a pesar de las pretensiones grandilocuentes de Padura. El escritor es un malabarista que se mueve entre varias cuerdas flojas: complacer al lector, jugar al *enfant terrible* y guardarse de la ira de los censores. (“La novela de investigación”).

Lo que sí es indiscutible es el carácter esencialmente transterritorial de la película, ya que el argumento mismo (las principales acciones son de comer y contar) trata de haberse salido de Cuba y regresado, o de no haberse salido, sea para España u otra tierra. Como nota Sergio F. Pinilla en el blog *Cine para leer*, “España está muy presente en *Regreso a Ítaca*, no solo por ese personaje capital de Amadeo (Néstor Jiménez), el apátrida que regresa a la isla después de haber abandonado a su esposa y a compañeros por motivaciones desconocidas (se desvelan durante el clímax del filme) sino a través del recorrido cultural-emocional compartido por los protagonistas: Tápies, Serrat, Fórmula V, Vargas Llosa forman parte de sus recuerdos, de la diégesis y de la banda sonora de la película” (“Regreso a Ítaca”).¹¹ Pero por “muy presente” que esté España o cualquier otra zona extracubana, esto sirve en *Regreso a Ítaca* para resaltar tanto los problemas de abandonar la isla como los de aguantar, quedándose.

¹⁰ Así se compensa en la isla la falta de acceso al internet que hace posible ver esa programación en el momento de su emisión o a través de servicios de *streaming*.

¹¹ Es, por supuesto, indicativo que Pinilla cuente al peruano Vargas Llosa en su enumeración de los elementos españoles de la película.

Mar y lágrimas por todas partes

Si para algunos críticos, como Roberto Madrigal, Padura ha pecado de un discurso plagado de clichés pronunciados por Conde y otros personajes, para otros, la problemática transterritorial parece ser demasiado obvia o cotidiana para merecer tanta reiteración.¹² Se pregunta si “Cuba trasatlántico” no es ya una denominación redundante. Pero por más natural o común que parezca esta condición, nos deja con importantes preguntas: Si logró la Revolución que Cuba finalmente fuera el epicentro de la producción de la cultura nacional, ¿podemos decir con la actual situación que sigue siéndolo? ¿Será que la “fiesta” de la literatura cubana que hizo posible el Periodo Especial—para citar a Jesús Díaz (3)—ha sido celebrada sobre todo en el contexto extra-insular (véase Buckwalter-Arias, “Reinscribing the Aesthetic”, 363)? ¿O como indican los premios nacionales otorgados a Padura en recientes años, que desde ahora en adelante, esa fiesta se da en la isla también? A lo mejor residen en las respuestas a estas preguntas otra aclaración de las diferencias entre lo transatlántico y lo cosmopolita *a lo cubano*. Como nota De Ferrari en su capítulo “A Curated Culture”, “With the insolvency of Cuban state publishing houses and the virtual collapse of the once booming local film industry, the dissemination of Cuban art and culture has passed on to foreign hands, mostly to Spanish publishers and film producers” (*Community and Culture*, 172). Con la proliferación del arte cubano fuera de Cuba, apoyada por una curiosidad etnográfica internacional (*Community and Culture*, 173), Padura y sus colegas se convierten en informantes nativos, papel difícil de sostener por los que abandonan (en los dos sentidos) la isla. Si la función actual de los libros, filmes y otros productos culturales cubanos se ha convertido en servir como “diccionarios atractivos” para lectores y espectadores no-cubanos de una realidad llena de desilusión (véase Whitfield), la relación Cuba-España quizás ofrece la

¹² Ya en un texto de 2000, Jesús Martín-Barbero escribió que “hoy nuestras identidades—incluidas las de los indígenas—son cada día más multilingüísticas transterritoriales. Y se constituyen no solo de las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente sino mediante las desiguales apropiaciones y combinaciones que los diversos grupos hacen de distintas sociedades y de la suya propia” (20).

opción menos sórdida de cumplir con esa función. Aunque ya no se emplea de manera tan feroz el término “gusano” para referirse a los que abandonan Cuba después del triunfo de la Revolución, la obra de Padura nos muestra que irse del todo es distinto de viajar *entre*, y transitar el Atlántico no es lo mismo que cruzar el Golfo de México para terminar en Estados Unidos, territorio más lejano lingüística e ideológicamente, a pesar de su cercanía geográfica.

Aparentemente sin temer las posibles consecuencias, Padura se ha quedado para enumerar los retos del escritor contemporáneo en Cuba: el problema de los derechos de autor, pagados en la isla en moneda nacional, sin mostrar una relación coherente entre ese pago y la calidad del texto o la calidez de su recepción por públicos internos o externos; el consiguiente problema de la imposibilidad de dedicarse solamente a escribir, por la falta de ingresos que eso implica; el problema de la “desinformación” y la “desactualización” respecto de la producción literaria de otras latitudes; el problema de la inexistencia del mercado del libro dentro del país; del “ruinoso estado de la crítica literaria doméstica”; de la sospecha política a que se somete cualquier obra para ver si cumple con lo “conveniente” y lo “correcto” del discurso ortodoxo (“Escribir en Cuba”, 50). Tampoco ha tenido pelos en la lengua a la hora de criticar la decisión de cerrar el suplemento cultural *Lunes de Revolución*, o de señalar el primer gran cisma cultural entre el pueblo cubano y el gobierno revolucionario que se dio con el asunto Padilla. No se censura a la hora de fustigar, tanto en sus textos de ficción como periodísticos, la parametración que se practicó en el ámbito cultural (“Epílogo”, 178).¹³ En el precario balance de las acciones éticas y estéticas siempre latente en la obra de Padura, escribir de una forma realmente *crítica* se hace posible por su acceso a públicos y publicaciones foráneos, recursos que paradójicamente le permiten la libertad de examinar de cerca su situación local y la de los demás cubanos.

¹³ La *parametración*, creada en 1971, buscaba expulsar de los sectores de la educación y las artes a los que carecieran de la ‘calificación moral e ideológica’ necesaria en una nueva sociedad. Permitió la discriminación por raza, religión, ideología y orientación sexual de los escritores y artistas cubanos, con el apoyo de la ley (Domínguez). Sobre la postura de Padura respecto a esa política, véase Franken K.

Al final, habría que tomar el discurso transatlántico en estas obras con un grano de sal, reconociendo que a fin de cuentas, la condición cubana en sí pesa más que el lugar de residencia o la postura política, juntando a residentes, exiliados, y viajeros en la experiencia actual. Encontramos una buena imagen de esto al final de *Adiós Hemingway* (2006), cuando Mario Conde y sus amigos en La Habana le escriben una carta a su amigo “Andrés, en algún lugar del norte”, pidiendo que Andrés aclare quién es, ahora que no vive en Cuba. No se ocupan de su postura política; ven su separación de la isla como un accidente, una vuelta de la vida, aunque una vuelta dolorosa o aún fatal (De Ferrari, “Embargoed Masculinities”, 98). Ponen esa carta en la botella que acaban de vaciar de ron, tapan bien la botella, y desde Cojímar, donde se han encontrado, la dejan ambular por “el mar infinito.” La carta a Andrés, el “mensaje en una botella”, resume tal vez la ficción o aún la obra de Padura, escrita principalmente para sus amigos en Cuba, pero dirigida además a otros amigos que ahora habitan al otro lado del golfo o del mar, y también a los lectores en todas partes que la encuentren a la deriva. Allí, como en la cubierta y contratapa de una edición de Tusquets de *La novela de mi vida*, la mirada se llena del mar, y de las lágrimas que sus sales producen.¹⁴

Obras citadas

- 7 días en la Habana. Dir. por Benicio del Toro, Pablo Trapero, Julio Medem, Elia Suleiman, Gaspar Noé, Juan Carlos Tabío y Laurent Cantet. Guión de Leonado Padura. Rézo Films, 2012. DVD.
- Alemany, Luis. “Leonardo Padura. ‘Me quedé en Cuba para escribir’”. *El mundo.es*, 11 de marzo de 2015. Web. 31 julio 2015.
- Arango, Arturo. “To Write in Cuba Today”. *The South Atlantic Quarterly* 96.1 (Winter 1997): 117-128. Impreso.

¹⁴ Las imágenes usadas en esta edición son de Juan Pablo Ballester, artista cubano radicado en Barcelona desde 1992. Incorporan una foto *close-up* de un solo ojo manipulada por ordenador para que en el espacio del ojo mismo aparezca otra foto del mar.

- Berg, Mette Louise. *Diasporic Generations: Memory, Politics and Nation Among Cubans in Spain*. New York: Berghahn Books, 2011. Impreso.
- Bewes, Timothy. "The Novel as an Absence: Lukács and the Event of Postmodern Fiction". *Novel* 38.1 (Fall 2004): 5-20. Impreso.
- Bilbao, Horacio. "Leonardo Padura: 'Si hubiera habido un asomo de Trotsky en Cuba, hubiera sido el Che'". *Revista Ñ*, May 7, 2013. Web. 25 julio 2015.
- Braham, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.
- Buckwalter-Arias, James. "Reinscribing the Aesthetic: Cuban Narrative and Post-Soviet Cultural Politics." *PMLA* 120.2 (Mar. 2005): 362-374. Impreso.
- . *Cuba and the New Origenismo*. Woodbridge: Tamesis, 2010. Impreso.
- De Ferrari, Guillermina. "Embargoed Masculinities: Loyalty, Friendship and the Role of the Intellectual in the Post-Soviet Cuban Novel." *Latin American Literary Review* 35.69 (Jan.-Jun. 2007): 82-103. Impreso.
- . *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. New York and London: Routledge, 2014. Impreso.
- de la Campa, Román. "América Latina y el nuevo orden letrado: teorías, apuestas y mercados". *Latinoamérica* 56 (2013): 9-26. Impreso.
- Díaz, Jesús. "De fiesta." *Encuentro* 8-9 (1998): 3-4. Impreso.
- Domínguez, Victor Manuel. "Sin perder la memoria". *Cubanet*, 28 agosto, 2012. Web. 4 agosto 2015.
- Duprey, Jennifer. "Travesía de una utopía rota: *ekphrasis* e historia en *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura". *Leonardo Padura y la poética de una nueva escritura política*. *Revista Iberoamericana*, Ana María Amar Sánchez y Claudia Hammerschmidts, eds. En prensa.
- Epple, Juan Armando. "Entrevista con Leonardo Padura". *Hispanamérica* 24.71 (1995): 49-66. Impreso.

- “Escritor Leonardo Padura gana Premio Nacional de Literatura en Cuba”.
Terra, 18 de diciembre, 2012. Web. 4 agosto 2015.
- Esteban, Ángel, ed. *Madrid habanece. Cuba y España en el punto de mira transatlántico*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert: 2011. Impreso.
- Franken K., Clemens A. “Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico.” *Revista Chilena de Literatura*. 74 (Abril 2009): 29-56. Impreso.
- Galindo, Juan Carlos. “Herejes. Padura consigue la mezcla perfecta de novela histórica, social y policíaca”. *El País*, 21 de agosto de 2013. Web. 5 agosto 2015.
- Infante Campos, Alberto. “El hombre que amaba a los perros – Leonardo Padura.” *Albertoinfante.es*. Sin fecha. Web. 5 agosto 2015.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Endymion, 1994. Impreso.
- “Leonardo Padura. Un escritor cubano que vive en Cuba.” *Eljoropo.com.*, 28 de noviembre, 2012. Web. 4 agosto 2015.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura, 1993. Impreso.
- Madrigal, Roberto. “Lamentos para turistas, diálogos para sordos”. *Cubaencuentro*, 15 de mayo, 2015. Web. 30 julio 2015.
- Martín-Barbero, Jesús. “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña, ed. Pittsburgh/Santiago: IILI-Cuarto Propio, 2000, 17-29. Impreso.
- Martínez Rubio, José. *La novela de investigación de escritor. Representaciones de la ambigüedad en la narrativa hispánica contemporánea (2001-2012)*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2013. Recuperada de academia.edu. Web. 6 agosto 2015.
- Moya Méndez, Misael. “La originalidad en el arte. Aproximación al concepto de Hauser”. *Islas* 43 (julio-septiembre 2001): 95-101. Impreso.
- Ortega, Julio. “Post-teoría y estudios transatlánticos”. *Iberoamericana* 3.9 (Marzo 2003): 109-117. Impreso.

- Padura Fuentes, Leonardo. *Con la espada y con la pluma. Comentarios al Inca Garcilaso de la Vega*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984. Impreso.
- . *Estrellas del beisbol*. La Habana: Editorial Abril, 1989. Impreso.
- . *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1994. Impreso.
- . *Los rostros de la salsa*. La Habana: Ediciones Unión, 1997. Impreso.
- . "Epilogue. Living and Creating in Cuba. Risks and Challenges." En Kirk, John M. and Leonardo Padura Fuentes, eds. *Culture and the Cuban Revolution. Conversations in Havana*. Gainesville: University Press of Florida, 2000. 177-186. Impreso.
- . *José María Heredia: la patria y la vida*. La Habana: Ediciones Unión, 2003. Impreso.
- . *Adios, Hemingway*. Barcelona: Tusquets, 2006. Impreso.
- . Entrevista. *Havana Cultura*, June 9, 2008. Online video. *YouTube*. June 9, 2008. Web. 30 julio 2015.
- . "Habana-Barcelona (via Madrid): ruta de palabras". *Madrid habanece. Cuba y España en el punto de mira transatlántico* Esteban, Ángel, ed. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011, 233-240.
- . "Entrevista con Leonardo Padura y Juan Carlos Tabío sobre '7 días en la Habana'". *Visión cine y tv*. Online video. *YouTube*. 11 de abril, 2013. Web. 28 julio 2015.
- . "Escribir en Cuba." *Nexos*. (Mar. 2013): 46-51. Impreso.
- . *Herejes*. México: Tusquets, 2013. Impreso.
- . *Yo quisiera ser Paul Auster. Ensayos selectos*. Madrid: Editorial Verbum, 2015. Impreso.
- . *Aquello estaba deseando ocurrir*. Barcelona: Tusquets, 2015. Impreso.
- Pardo Lazo, Orlando Luis. "En Cuba es imposible un 'Regreso a Ítaca'". *Samponia Way*. Dec. 12, 2014. Web. 25 julio 2015.
- Pinilla, Sergio F. "Regreso a Ítaca". *Cine para leer*. Sin fecha. Web. 25 julio 2015.
- Retour à Ithaque*. Dir. Laurent Cantet. Guión de Leonardo Padura y Laurent Cantet. Borsalino Productions, 2014. DVD.

- Siskind, Mariano. "The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global. A Critique of World Literature." *Comparative Literature* 62.4 (2010): 336-60. Impreso.
- Song, H Rosi. "Hard Boiled for Hard Times. Leonardo Padura Fuentes's Detective Fiction". *Hispania* 92.2 (May 2009): 234-43. Impreso.
- Valender, James. "Lezama Lima y Manuel Altoaguirre: Notas sobre una amistad literaria". *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*. Luz Elena Guiérrez de Velasco, Segio Ugalde Quintana, editores. México: El colegio de México, 2015 (edición electrónica). Sin paginación. Web. 6 agosto 2015.
- Weiser, Doris. "Leonardo Padura: 'Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos'." *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* 29, 2005. Web. 5 agosto 2015.
- Whitfield, Esther. "Autobiografía Sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de la Habana*". *Revista de Estudios Hispánicos* 36.2 (Mayo 2002): 329-51.