



La imagen de la nostalgia en *Pasado perfecto* de Leonardo Padura

Guillermo García-Corales¹

Baylor University

Guillermo_Garcia_Corales@baylor.edu

Resumen: Este estudio revisa la novela de Leonardo Padura *Pasado perfecto* (1991) para reflexionar sobre la imagen de la nostalgia exhibida en este texto que inicia una serie de novelas policiales protagonizadas por el detective Mario Conde. Propone que la imagen de la nostalgia, interconectada con las categorías del extravío y descontento, funciona como principio organizador de este relato. Por lo tanto, constituye un rasgo fundamental de la caracterización ético-existencial e ideológica del protagonista. El análisis reconoce los mecanismos internos de la nostalgia en *Pasado perfecto* y ausculta su enlace con el proyecto estético-ideológico de Padura, el cual confluye en un diagnóstico crítico del entorno social cubano en que ha vivido el autor. De este modo, la imagen de la nostalgia en la novela se conecta con impulsos iconoclastas que desafían las prácticas, los conocimientos y discursos que estructuran la historia oficialmente institucionalizada. Consecuentemente, la imaginación nostálgica adquiere una dimensión ética al reclamar formas de convivencia que podrían haber existido.

Palabras clave: Leonardo Padura - Nostalgia - Extravío - Descontento - Ética - Neopolicial - Cuba - Revolución Cubana - Vulnerabilidad - Humanizar - Poder

Abstract: This study examines the novel by Leonardo Padura, *Pasado perfecto* (1991), and considers the image of nostalgia exhibited in this text, which initiates a series of police novels with detective Mario Conde as the protagonist. This article proposes that the image of nostalgia, interconnected with categories of loss and discontent, functions as the organizing principle of this novel. Therefore, it constitutes a fundamental feature of the ethical-existential and ideological characterization of the protagonist. This analysis recognizes the

¹ **Guillermo García-Corales** obtuvo su Licenciatura y Master en la Universidad de Notre Dame y su Doctorado en la Universidad de Colorado. Ha publicado seis libros sobre literatura chilena contemporánea (dos de ellos en coautoría con la Dra. Mirian Pino) y más de treinta artículos relacionados con la narrativa latinoamericana moderna y posmoderna. Actualmente enseña literatura latinoamericana en la Universidad de Baylor.

internal mechanisms of nostalgia in the novel and assesses their link with Padura's esthetic and ideological project, which converges in a critical diagnosis of the social environment of Cuba where the author has lived. In this way, the image of nostalgia in *Pasado perfecto* is connected with iconoclastic impulses that challenge the practices, knowledge, and discourses that structure the officially institutionalized history. Consequently, the nostalgic imagination acquires an ethical dimension by reclaiming relationships and communities that could have been.

Keywords: Leonardo Padura - Nostalgia - Loss - Discontent - Ethics - New detective novel - Cuba - Cuban Revolution - Vulnerability - Humanize - Power

Durante los años 2012 y 2014, en la escena literaria hispanoamericana, se confirmó la relevancia de Leonardo Padura (1955), quien ha dedicado una parte significativa de su trabajo al relato detectivesco que en el mundo académico se reconoce como la nueva novela negra, la nueva novela criminal o la novela neopolicial, entre otras denominaciones. Dicha preeminencia incumbe a las diversas vertientes creativas en que ha incursionado este escritor cubano, tales como la novela, el cuento, el guion cinematográfico, el ensayo académico y la crónica periodística. En mayo de 2014, cuando oficiaba como invitado estelar en la Feria del Libro de Buenos Aires y presentaba su volumen de crónicas *El viaje más largo. En busca de la cubanía extraviada* (2013), ganó en España el Premio Internacional de Novela Histórica Ciudad de Zaragoza por su novela *Herejes* (2013), concerniente a una familia judía y la desaparición de un cuadro de Rembrandt; novela que, según su autor, “no es ni histórica ni policiaca, aunque a la vez es ambas cosas” (Maristain). Por la novela *El hombre que amaba a los perros* (2010), referida a las biografías del revolucionario ruso Leon Trotsky y de su asesino catalán Ramón Mercader, Padura recibió el Premio Francesco Gelmi di Caporiacco (2010), el Premio Roger Caillois (2011) y el Premio de la Crítica del Instituto Cubano del Libro (2011). Entre las publicaciones de estos dos textos novelescos, el año 2012, Padura obtuvo el Premio Nacional de Literatura de su país. Curiosamente, en su caso, se trata de un reconocimiento oficial a quien ha dedicado gran parte de su obra a una narrativa detectivesca que se distancia, en su proyección estética e ideológica, de la novela policial socialista auspiciada por el régimen cubano desde la década de 1970, y conectada a un programa ideológico disciplinario de persecución de individuos que eran considerados defectuosamente integrados a la sociedad revolucionaria (Braham 21-22).

En el artículo titulado “Leonardo Padura o la versatilidad” (2013), Jorge Fornet, miembro del jurado que otorgó este último galardón, ofrece una síntesis de la posición de Padura en el panorama de las letras hispánicas. Indica que con este prolífico autor se produce uno de esos enigmas nunca resueltos de la literatura: el de las razones porque un escritor logra cautivar, a la vez, a lectores y críticos (4). Respecto del ascendiente de Padura entre los lectores comunes, el

académico afirma que, publicado por notables editoriales de dentro y fuera del ámbito hispánico, este escritor tiene el don de arrastrar legiones de entusiastas lectores (4-5). En cuanto a la acogida crítica de la obra de Padura, Fonet señala que este es uno de los autores cubanos más discutidos en congresos literarios, y ha ganado en ocho ocasiones el Premio de la Crítica, el más importante de su tipo que se entrega en Cuba (4).

Con la síntesis recién expuesta, Fonet acoge tácitamente la apreciación de otros críticos que han elogiado el impacto de la literatura policial de Padura. Por ejemplo, Philip Swanson ha subrayado que, junto con *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez, las novelas detectivescas publicadas por Padura, a partir de 1990, han ayudado a poner de nuevo a Cuba y, en particular, a La Habana en el mapa cultural del mundo (36). Refiriéndose a las primeras cuatro novelas de Padura, Freddy Vilches ha sostenido que la tetralogía *Las cuatro estaciones* surge como una obra de renovadoras características en la narrativa cubana, y se ha convertido en un referente ineludible al momento de hablar de la nueva novela policial en la isla (65). En el año 2009, Clemens A. Franken aseguraba que nuestro autor ya era reconocido en esa fecha como uno de los grandes y más relevantes impulsores del género policial (35).

Este auspicioso balance del trabajo literario de Padura motiva a emprender nuevos acercamientos críticos sobre su obra. Como ha sucedido con *El viaje más largo. En busca de la cubanía extraviada* (volumen de reportajes periodísticos que Padura escribió en la década de 1980), tal balance incentiva a reconsiderar los primeros textos del autor mediante observaciones que podrían aprovechar ahora (el año 2015) una mayor perspectiva temporal para examinar la creación literaria de Padura, que dialoga con un contexto social versátil y complejo, correspondiente a la Cuba de estas últimas décadas. Como es sabido, se trata de un país que, a partir de circunstancias tanto culturales como políticas, no deja de llamar la atención de la comunidad global, tal como se ha demostrado con el acuerdo de restablecimiento de relaciones diplomáticas entre los gobiernos de Cuba y Estados Unidos, que tomó lugar el 17 de diciembre de 2014. Por último, resulta factible considerar también nuevas opiniones

críticas del mismo autor en torno a su trabajo literario, que enriquecen un acercamiento ideológico-cultural a su obra de ficción, como el que se intenta en el presente análisis.

Este estudio revisa la novela de Padura *Pasado perfecto* (1991) para reflexionar sobre la imagen de la nostalgia exhibida en este texto que inicia una serie de novelas policiales protagonizadas por el detective Mario Conde. Como es bien sabido, además de *Pasado perfecto*, en dicha serie se cuentan las novelas *Viento de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998). A estos relatos se suman otras cuatro novelas, *La cola de la serpiente* (2001) *Adiós, Hemingway* (2001), *La neblina de ayer* (2005) y *Herejes* (2013), en las cuales aparece Mario Conde (en distintos grados de participación) retirado del trabajo detectivesco que efectuaba como miembro de la Central de Policía de La Habana, y dedicado a la compra y venta de libros usados.

El presente estudio propone que la imagen de la nostalgia, interconectada con las categorías del extravío y descontento, funciona como principio organizador de este relato; por lo tanto, constituye un rasgo fundamental de la caracterización ético-existencial e ideológica del protagonista. En esta perspectiva, el análisis reconoce los mecanismos internos de la nostalgia en dicho relato y ausculta el enlace de ella con el proyecto estético-ideológico de Padura, el cual confluye en un diagnóstico crítico del entorno social cubano en que ha vivido el autor. Se conjetura que tal diagnóstico es elaborado a partir de la figura del perdedor (recurrente en la narrativa neopolicial latinoamericana, según señala Ana María Amar Sánchez), sugerida por lo que representa el protagonista en su inclinación solidaria de reconocimiento del sujeto vulnerable, la cual se basa en la convicción de que “nunca estuvo con el orden y con el poder, sino por el contrario con los insatisfechos”, como indica su creador (Wieser 160). De este modo, la imagen de la nostalgia en *Pasado perfecto* se conecta con impulsos iconoclastas que desafían las prácticas, los conocimientos y discursos que estructuran la historia oficialmente institucionalizada; impulsos que John Su considera propios de la imaginación nostálgica, la cual adquiere una dimensión ética al reclamar formas de convivencia que podrían haber existido (11-13).

En afinidad con el personaje principal de *Pasado perfecto*, que representa la figura del perdedor, la misma nostalgia se considera aquí como una forma de pérdida. Es el dolor por la ausencia del hogar. Al ampliar esta definición, correspondería considerar las connotaciones de la noción de hogar, pues ella no solo alude a un espacio sino a un tiempo y, por consiguiente, a personas, eventos, objetos, convicciones, sentimientos u otras circunstancias que se añoran, por lo general, con algún grado de tristeza. A primera vista, la nostalgia es un anhelo por un lugar, pero, en su expresión profunda, también es un deseo por un tiempo distinto (Boym xv). Por lo tanto, la nostalgia, considerada una “emoción histórica” en lugar de una patología individual, provee un modo de imaginar en forma efusiva lo que ha estado y continúa estando ausente, e incluye el ubicuo sentimiento de que hemos dejado lo mejor de nosotros en otro lugar o en otra época (Boym xv-xvi, Su 9).

Como se indicó, la figura central de *Pasado perfecto* personifica de manera destacada el sentimiento nostálgico. El narrador en tercera persona sintetiza este factor cuando (con el lenguaje coloquial y tajante de la nueva novela criminal) evoca el siguiente dicho del Flaco Carlos, el mejor amigo de Mario Conde desde la época en que ambos asistían al preuniversitario: “Al Conde le gustaba recordar, era un recordador de mierda” (22). El mismo protagonista es consciente de esta inclinación suya; la nostalgia que lo acompaña “le resultaba demasiado conocida”, señala la voz narrativa (18). Con respecto a Conde, la nostalgia se entrevé en la inquietud que sufre debido a que algo le falta, que algo ha perdido. Tal sentido de carencia y pérdida se sugiere, por ejemplo, mediante la sensación de vacío que lo aqueja constantemente, y que quisiera remediar dedicándose a la escritura de ficción (lo que intentó en un taller literario del preuniversitario al colaborar con un cuento en una revista estudiantil) en lugar de consumir su existencia en el oficio policial. En efecto, aludiendo en forma oblicua a la figura de la vulnerabilidad y, con ello, de la penuria, el detective reitera que desea escribir sobre sus emociones más íntimas y que aspira a producir algo “muy escuálido y conmovedor” (152). Para apreciar esta intención en términos comparativos, es factible señalar que Conde ansía crear algo sobre

la sensibilidad humana distinto a lo que ha escrito su amigo Miki Cara de Jeva en sus tratados sobre los primeros años del proceso revolucionario cubano, la lucha de clases y la alfabetización, los cuales se encauzan entre los requerimientos del discurso oficial del estado cubano. Sobre sus aspiraciones creativas, el protagonista indica: “mientras sea policía no voy a poder dejar de fumar, ni a dejar de pensar que algún día escribiré una novela muy escuálida” (183). En los siguientes términos, el narrador explica este ímpetu nostálgico del policía: “[P]orque si no había conocido muchas cosas escuálidas y a la vez conmovedoras, cada vez las necesitaba más, de una manera u otra” (152). Queda así sugerido que el sabueso percibe la falta de algo perdido, inefable, que quisiera recobrar, lo cual es propio del sentir nostálgico.

Irónicamente, Conde persevera en la nostalgia cuando se encuentra en una edad –ha cumplido treinta y cuatro años– que, por lo general, no se asocia al tiempo en que el individuo se concentra en añorar circunstancias pasadas de su existencia. Además, ha residido toda su vida en Cuba, cuyo gobierno ha exigido que sus ciudadanos perseveren en una visión orientada al futuro, concordante con los preceptos revolucionarios. En efecto, desde el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, esta visión se propuso “resaltar la pureza, la entrega, el espíritu de sacrificio que debe primar en las nuevas generaciones” (60), según les recordaba el director del preuniversitario al joven Conde y sus compañeros cuando los recriminaba por editar una revista literaria estudiantil que no se ajustaba a esos preceptos. Como indica Padura, imitando el discurso oficial, dichas exigencias constituían el “universo cerrado y casi perfecto que era el socialismo”. Y agrega que “el futuro pertenecía por completo a ese ideal. Se trataba de una marcha ascendente hacia metas históricas indetenibles” (López, “Vivir” 163). En tensión con esta ideología progresista (según la visualizan algunos personajes de *Pasado perfecto* adictos al régimen revolucionario), el protagonista admira nostálgicamente valores del pasado. De este modo, se reconoce que la nostalgia explora imaginariamente las formas en que los sistemas actuales de relaciones sociales fracasan en satisfacer las necesidades humanas, y que los objetos específicos de nostalgia –como son, entre otros, el hogar o la patria perdida o imaginada– representan esfuerzos ético-

existenciales e ideológicos de la imaginación por articular alternativas de una vida mejor (Su 4-5).

Padura ha comentado en varias ocasiones sobre el tema de la nostalgia al referirse a su biografía, escritura y al enlace de esta con el contexto social, cultural y político cubano. Ha verificado que este ejercicio ético-existencial e ideológico constituye una parte significativa de su vida. Y, como es factible constatar cuando se examina su trayectoria creativa, en el fondo de esta inclinación nostálgica emerge un espíritu de resistencia frente al sistema social en que le ha tocado vivir. Padura también coincide así con su principal personaje ficticio, quien, a su vez, es una figura representativa de toda una generación. Se refiere de este modo a dicha correspondencia entre autor y personaje:

Entonces, esta visión tan personal del Conde tiene, sí, mucho que ver con mi generación porque es la primera generación que se educa con la Revolución. Yo en el año 1959 tenía cuatro años. Es decir que yo hago toda mi vida adulta en el proceso revolucionario, empiezo a estudiar, a ir a la escuela cuando ya ha triunfado la Revolución.... Nuestro concepto y nuestra manera de pensar fueron moldeados por la vida en la Cuba revolucionaria (Wieser 162-163).

No obstante, varios partícipes de la generación aludida (como es el caso de Conde y sus amigos más íntimos) establecen relaciones contradictorias frente a esta influencia de la Revolución Cubana. Estas son mediadas, en parte, por una visión nostálgica en que se pueden percibir expresiones de extravío y descontento que contrastan con algunas certezas programáticas del proceso revolucionario.

El desarrollo argumental básico de *Pasado perfecto* favorece el despliegue verosímil de la imagen de la nostalgia. Se refiere a la pesquisa policial que desarrolla en La Habana el teniente detective Mario Conde, un funcionario de la Central de Policía de esa ciudad, durante los primeros días de 1989, “año previo a la gran crisis de los noventa, cuando Cuba se queda sola y aislada política y económicamente tras la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética” (García Talaván 171). Conde investiga la desaparición de Rafael Morín Rodríguez, quien, hasta ese momento, se había desempeñado con éxito como

jefe de la empresa de Importaciones y Exportaciones del Ministerio de Industrias de Cuba. Con la ayuda del sargento Manuel Palacios, en las tareas prácticas – como oficial de chofer y ayudar en los interrogatorios– y la asesoría de Patricia Wong de la Policía Económica, el protagonista dilucida las circunstancias que condujeron a la desaparición y el asesinato de dicho empresario a manos de René Caciques (un asociado de aquel), pocas horas después de que Morín y varios de sus colegas, incluso Caciques, celebraron la llegada del Año Nuevo. Esta trayectoria argumental (acotada al asunto meramente delictivo que, además del indicado homicidio, incluye un fraude financiero de Morín en perjuicio de la misma empresa que dirige) se complica debido a la relación personal que el investigador ha tenido con personajes involucrados en la intriga criminal, lo cual activa y complica la memoria nostálgica del protagonista. Morín, por ejemplo, es un antiguo conocido de Conde desde que, a partir de 1972, ambos cursaban estudios preuniversitarios. El narrador indica el modo en que esta relación enreda al protagonista: “la imagen familiar de Rafael Morín le revolvía recuerdos que creía perdidos en los rincones más obsoletos de su memoria” (22). Como connota el verbo revolver, se trata de reminiscencias turbadoras que responden a una ubicua rivalidad del protagonista con una figura asociada al poder, que se le aparecía como un ser “intachable y perfecto”, para citar una de las alusiones irónicas al título de la novela analizada (28).

Desde su adolescencia, Conde se convirtió en rival de Morín tanto en el ámbito privado como el público. Ambos deseaban como novia a Tamara Valdemira Méndez, una muchacha muy distinguida en el contexto del preuniversitario, que se casará luego con Morín y provocará un perdurable descorazonamiento en el protagonista, pues él nunca dejará de amarla. El narrador se refiere a este asunto cuando escudriña en las emociones del detective, que recién se ha hecho cargo del caso criminal en cuestión: “Vio a Tamara haciendo su denuncia y miró otra vez la foto del desaparecido. Era eso: un imán que revolvía nostalgias lejanas, días que muchas veces quiso olvidar, melancolías sepultadas” (27). El antagonismo entre Conde y Morín, acicateado por dicho impasse sentimental, confluye en asuntos sociales e ideológicos en que se entremezclan estilos y proyectos de vida. En las retrospectivas

focalizadas por Conde, Morín se perfila como un verdadero triunfador: seductor, instruido y elocuente, “siempre planchadito y limpiecito” (111). Los cargos directivos que ocupa en la Federación de Estudiantes de la Enseñanza Media, el Preuniversitario René O. Reine y el Comité Municipal de la Juventud confirman dichos atributos, los cuales también influyen en la carrera empresarial de Morín. De manera opuesta a este perfil del Rafael Morín triunfante, la caracterización de Conde coincide con rasgos de un sujeto perdedor. El protagonista internaliza una “lacerante sensación de pequeñez intelectual” (85). También, se refiere frecuentemente a sí mismo “como si se tuviera lástima”, según indica Tamara en un momento de la búsqueda de su esposo en que se encuentra con el sabueso (91).

En el enfrentamiento con la pérdida, el protagonista despliega actitudes contradictorias que se relacionan de alguna forma con su memoria nostálgica. Muestra agresividad en contra de aquellos que presumen de triunfadores. Incluso, desde sus años juveniles, ha sentido una rencorosa envidia con respecto a estos intachables que se atribuyen las bondades de un pasado perfecto y no se conforman con nada, entre los que se encuentra el mismo Morín. El jefe de Conde, el mayor Antonio Rangel, corrobora la hostilidad del teniente detective cuando le exige responsabilizarse de la pesquisa concerniente a la desaparición de Morín: “Yo sé que no te gustan los intachables, pero te jodiste”, le señala Rangel a Conde (25). El mismo axioma a que acude el protagonista para justificar el hecho de haberse convertido en policía coincide con dicho disgusto: “no me gusta que los hijos de puta hagan cosas impunemente”, le responde a Tamara cuando la mujer le pregunta si se metió a policía para refunfuñar y lamentarse “todo el santo día” (90).

Al revisar algunos momentos clave del desarrollo argumental de *Pasado perfecto*, se comprueba que la imagen de la nostalgia aparece en la encrucijada de un crimen por dilucidar y las complicaciones de una historia personal. De esta forma, la pesquisa de Conde conformará, en primer lugar, “una rendición de cuentas con el pasado”, junto con un diagnóstico de un presente inicuo; y en segundo lugar, una pesquisa policial destinada a resolver, en base al ejercicio

intelectivo (combinado con interrogatorios), el enigma de un crimen (39). Este énfasis narrativo constituye uno de los elementos distintivos del relato detectivesco que desarrolla Padura en comparación con las novelas policiales cubanas de la época en que aparece *Pasado perfecto*, en las cuales prevalecía un proyecto político e ideológico que, por lo general, acusaba la existencia de delitos como actividad contrarrevolucionaria cometidos, por lo tanto, por enemigos del régimen cubano (Montoya 119). Y esos delitos se resolvían y se castigaba a los culpables con la mediación de eficientes funcionarios policiales, heroicos partidarios del discurso oficialista que proclamaba las promesas de futuro utópico enmarcadas en el programa sociocultural y político de la Revolución Cubana. Padura, en cambio, a partir de su primera novela policial, (como veremos) intenta humanizar al personaje detectivesco, incursionando, según ha señalado, en “un análisis mucho más interior de la sociedad cubana, a través de sus personajes, a través de sus carencias, a través de todas estas cosas que nos han acompañado durante todos estos años y que no son precisamente heroicas” (Wieser 153). En efecto, como sostiene Magdalena López, en el proyecto narrativo neopolicial de Padura ya “no habría cabida para postergaciones teleológicas. La cancelación de un futuro utópico redundaría en la posibilidad de reconfigurar el presente a través de la memoria y la literatura” (“Tras el legado” 94).

En consecuencia, *Pasado perfecto* recrea una experiencia ético-existencial e ideológica que, según las ideas de Svetlana Boym, sería factible asociar con la nostalgia reflexiva. Boym propone, en *The Future of Nostalgia*, que el sujeto que encarna dicha experiencia siente la imposibilidad de restaurar un pretérito simple y consolador que añora frecuentemente. Este sobrelleva una dolorida conciencia de encontrarse en un tiempo y lugar en que no desea estar. Además, interroga la noción de la verdad en lugar de recrear una correcta versión del pasado (xiii-xviii). Esta caracterización del sujeto que experimenta la nostalgia reflexiva coincide con el pensamiento de Julia Kristeva sobre el individuo melancólico. Según plantea Kristeva en *Black Sun. Depression and Melancholia*, este individuo –marginado de la verdadera vida, exiliado de la felicidad– padece de una condena perpetua que implica la búsqueda obsesiva de algo perdido que

nunca encontrará de nuevo. Entonces, su biografía se construye con repetidos signos de separación e inestabilidad, los cuales devienen en fragmentos de una eterna protesta en contra del sinsentido de la existencia, de la sensación profunda de sentirse traicionado y abandonado (4-5).

Efectivamente, como ocurre con el influjo de la nostalgia reflexiva, la imposibilidad de retornar a un pasado simple y consolador conforma un motivo recurrente en la existencia de Conde. Ese tiempo ideal se insinúa cuando mira a través de la ventana de su oficina en la Central de Policía, después de recibir la orden, del mayor Rangel, de investigar la desaparición de Morín:

Detrás de los árboles una iglesia de rejas altas y paredes lisas y algunos edificios apenas entrevistos y muy al fondo el mar, que sólo se percibía como una luz y un perfume remoto. La calle estaba vacía y cálida y su cabeza apenas vacía y un poco turbia, y pensó cuánto le gustaría estar sentado bajo aquellos laureles, tener otra vez dieciséis años, un perro para acariciar y una novia para esperar: entonces, sentado allí con la mayor simpleza, jugaría a sentirse muy feliz, como casi había olvidado que se puede ser feliz, y tal vez hasta lograría recomponer su pasado, que entonces sería su futuro, calcular lógicamente cómo iba a ser su vida (28).

Las glorias del pretérito –aludidas subliminalmente con los vocablos ‘luz’, ‘perfume remoto’ y ‘aquellos laureles’– serán irrecuperables en la vida adulta del protagonista. Consciente de ello, Conde evoca la posibilidad que podría haber tenido en sus años juveniles de disponer mejor de su porvenir. Si se proyecta al ámbito colectivo, este impulso de “desnudarse de su existencia equivocada y encontrar el punto preciso donde pudiera empezar de nuevo”, coincide con una de las vertientes ideológicas centrales del relato, correspondiente al diagnóstico crítico de la sociedad cubana, que de alguna manera enfatiza la necesidad de un cambio de rumbo (56).

Asimismo, en la perspectiva de la nostalgia reflexiva, aquellos supuestos goces del pasado se obnubilan con amargas reminiscencias por parte del policía, que el narrador resume como “demonios del pasado” o “cicatrices de heridas que [Conde] creía cerradas hacía mucho tiempo” (24, 54). Estos términos – asociados con la maldad, el daño y la pérdida– se conectan con evocaciones

referidas al desengaño que sufre Conde desde que se enamoró “como un perro” de Tamara Valdemira, y no fue correspondido (70). A partir de esa época, la vida lo ha llevado más por el sendero de la decepción que el de la esperanza. Entonces, el supuesto pasado, “donde todo fue simple y perfecto”, en que gozaba con canciones como *Strawberry Fields Forever* de los Beatles, deviene más dudoso cuando se contempla a partir del presente inhospitalario (84). Pues, en esta instancia, se reproduce la apesadumbrada conciencia del protagonista de encontrarse en un tiempo y lugar en que no desea estar, donde él se manifiesta y se percibe obsesivamente como un sujeto extraviado y descontento.

Conde ha elegido formas de vida que lo desconciertan, como sucede con el oficio que ha ejercido durante una década. El abatimiento y la decepción conforman algunos de los efectos existenciales más sobresalientes que sufre en su trabajo detectivesco:

Diez años revolcándose en las cloacas de la sociedad habían terminado por condicionarle sus reacciones y perspectivas, a descubrirle sólo el lado más amargo y difícil de la vida, y hasta habían conseguido impregnarle en la piel aquel olor podrido del que ya no se libraría jamás, y lo que era peor, que sólo sentía cuando resultaba especialmente agresivo, porque su olfato se había embotado para siempre (56).

Esta situación narrativa avisa síntomas recurrentes que le arrebatan poco a poco la vida buena, categoría que, junto con la libertad, constituye el núcleo de toda reflexión ética (Trías 133). Es decir, esos síntomas le niegan la existencia que imaginaba los primeros años de la década de los 70, cuando todavía, pletórico de credulidad feliz, creía libremente en la promesa ética de un futuro mejor. El mismo autor de *Pasado perfecto* emplea la expresión “credulidad feliz” cuando asocia la experiencia propia con lo que le sucedía a su personaje:

Para Conde, para mí, para toda mi generación hubo un pasado que he llamado de la credulidad feliz, que pareció ser mejor. Fue una época en la que creíamos en algo, o creíamos creer en algo, y pensábamos que tendríamos un futuro con premios por nuestros esfuerzos. En ese pasado –que parecía más feliz, entre otras cosas porque éramos jóvenes– hicimos nuestros estudios, forjamos proyectos, pudimos gozar algunos placeres de la vida con nuestro dinero ganado como periodistas, médicos, profesores. La mística de que vendría un mundo mejor nos envolvía y nos hacía más felices (Brindisi).

El escritor nota en seguida que esta visión del pretérito ideal se modela a partir de una época (fines de la década de 1980) que desalienta al detective:

Para un tipo tan jodido como Conde –jodido por su carácter y también por su medio, por la historia– es lógico que ese pasado parezca mejor, pues en muchas formas fue mejor para él, que en ese tiempo no sufrió demasiadas –y digo demasiadas– represiones ni mutilaciones (Brindisi).

Entonces, la nostalgia reflexiva del protagonista nos remite a la imagen de un sujeto desarraigado, coartado en su potencial humano. De este modo, como indica Padura, de ese intento de vincularse a un territorio, a una generación, a una forma cultural y sentimental, a Conde le queda principalmente una memoria a la cual no quiere renunciar porque es, “al fin y al cabo, lo único que en realidad le pertenece” (García Méndez). A partir de esta circunstancia, la memoria nostálgica deviene en un ejercicio ético-existencial e ideológico determinante en la vida de Conde.

La caracterización del protagonista extraviado y descontento se profundiza en una situación narrativa en torno al capitán Jorrín, que inicialmente expone aspectos semejantes a los aparecidos en la imagen (ya aludida) del protagonista nostálgico y alicaído junto a la ventana de su oficina. En ese momento, Conde se veía “sentado bajo aquellos laureles”, pensando en la posibilidad de la gloria, como lo denota la misma alusión a los laureles (28). Sin embargo, ahora aparece Jorrín junto a una ventana, “cansado o triste o quizás agobiado por algo que lo atormentaba” (64). En parte de un diálogo con Conde, el capitán sintetiza los resultados existenciales de su trabajo policial:

–No, ningún lío con Rangel, no es eso. En los últimos días hasta somos amigos. El lío es conmigo, teniente. Es que este trabajo me va a matar. Ya son casi treinta años en esta lucha y creo que no puedo más, que no puedo más –repitió y bajó la cabeza–. ¿Tú sabes lo que estoy investigando ahora? La muerte de un niño de trece años, teniente. Un niño brillante, ¿sabes? Se estaba preparando para competir en una olimpiada latinoamericana de matemáticas. ¿Te imaginas? Lo mataron ayer por la mañana en la esquina de su casa para robarle la bicicleta. Lo mataron a golpes, más de una persona. Llegó muerto al hospital, le

habían fracturado el cráneo, los dos brazos, varias costillas y no sé cuántas cosas más. Como si lo hubiera aplastado un tren, fueron personas que querían una bicicleta, ¿Qué cosa es esto, Conde? ¿Cómo es posible tanta violencia? Ya debería estar acostumbrado a estas cosas, ¿no? Pues nunca me he acostumbrado, teniente, nunca, y cada vez me afectan más, me duelen más. Es bien jodido este trabajo nuestro, ¿no? (64).

Con veinte años más que Conde en la carrera policial, Jorrín se siente vencido por la cotidianidad del mal, sin la posibilidad de escapar de un tiempo y lugar en que no desea vivir. Se encuentra en el umbral de “una agonía irreversible”, de quedar al margen de toda felicidad (65).

El tipo de cotidianidad del mal que explica Jorrín conforma una sinécdoque de la decadencia ética que cruza la sociedad: “los robos y los asaltos se mantenían en línea ascendente, la malversación de la propiedad estatal parecía indetenible y el tráfico de dólares y obras de arte era mucho más que una moda pasajera”; a este deterioro colectivo habría que agregar el lastre del narcotráfico y las turbias componendas políticas (70). Irónicamente, estas patologías conmueven la conciencia de los supuestamente duros y aguerridos policías. A Conde no le queda más alternativa que ofrecerle un consejo a Jorrín, en que confluyen de soslayo el anhelo de una justicia mínima y la aflicción por la derrota personal: “Encuentre primero a los que mataron al muchacho y después piense si debe retirarse” (65). Como se ilustra en esta encrucijada de conciencias dañadas, estamos frente a una literatura que diagnostica una cotidianidad que rebasa a los individuos, todo lo cual se vincula con diversas formas de la nostalgia y la pérdida de las ilusiones que signó la vida política y social de las últimas décadas del siglo XX y que se recrea en la nueva novela negra latinoamericana (Amar Sánchez 24).

Como efecto paradójico de una categórica ausencia, la nostalgia por otra forma de existir solo podría avizorarse cuando Jorrín reitera que nunca se ha acostumbrado al tipo de vida en que ocurren los delitos que testimonia. El capitán recalca dramáticamente este asunto cuando le informa a Conde sobre la identidad de quien mató al niño que le robaron la bicicleta:

Lo interrogamos anoche y dice que fue él solo. Quisiera que tú lo vieras, es empecinado y fuerte, el muy cabrón, y reacciona como si nada le importara mucho ¿Y tú sabes qué edad tiene? Dieciséis años, Conde, dieciséis. Y yo que llevo treinta de policía todavía me asombro de estas cosas. Es que no tengo remedio.... Mira, confiesa que sí, que le cayó a golpes al muchacho, para quitarle la bicicleta y lo dice como si estuviera hablando de pelota, y con esa misma tranquilidad dice que fue él solo (213).

Cuando Jorrín afirma que no se acostumbra a las circunstancias que lo rebasan, insinúa la posibilidad de haber vislumbrado una vida mejor, que ahora ni siquiera puede articular imaginariamente con un discurso de connotaciones nostálgicas, como todavía ocurre con el protagonista cuando, por ejemplo, se imagina feliz en el taller literario del preuniversitario, a una edad parecida a la del ladrón y asesino que investiga el capitán Jorrín.

La historia de Jorrín, mediada por la cotidianidad del mal y el descalabro de los sueños, funciona como una premonición del destino que le espera a Conde en un futuro no muy lejano, destino que podría extenderse a toda una generación. Padura contextualiza esta relación especular de Conde y Jorrín, en que prevalece la imagen del extravío personal y comunitario: “Pero a Conde y a toda la generación a la que pertenecemos, al entrar en la década de 1990 y lo que ha seguido después, se nos deshizo todo, incluida la credulidad, los sueños de futuro, los proyectos vitales” (Brindisi). En todo caso, lo que ayuda al protagonista a no caer en la desmoralización rotunda, como le ocurre al capitán Jorrín, es una práctica nostálgica que incluye también un acto de descontento. Esta tendencia se puede percibir como un desafío ético-existencial y creativo en lugar de un mero pretexto para melancolías trasnochadas (Boym xviii). En este sentido, el detective no se da por vencido frente a la adversidad que lesiona la condición humana y se obstina en sus convicciones, consciente de participar así, a pesar de la secuela de pérdidas que lo asechan, en un peculiar triunfo ético, como ocurre, según Amar Sánchez con la figura del perdedor que protagoniza gran parte de la narrativa neopolicial (40, 70). Se trata de un descontento –a modo de “una eterna protesta”, como diría Julia Kristeva, o un “pesimismo

activo”, según expresaría Michel Foucault (Poster 114)– que se complica con las inclemencias propias del oficio detectivesco. En algunas ocasiones, Conde expresa este descontento mediante frases cuasi aforísticas tales como “el encabronamiento se está convirtiendo en mi estado psíquico normal” (130). Asimismo, percibe el destino “como un ser vivo y culpable, al que se le podía lanzar reproches y recriminaciones, insatisfacciones y dudas” (189). Como ya se ha sugerido, el descontento de Conde se dirige más específicamente a figuras asociadas al poder, como Morín, cuyo proceso de corrupción se puede leer como una versión más siniestra y pervertida de los sueños y proyectos vitales perdidos de toda una generación. Así se advierte cuando Conde contempla el cadáver de este empresario con rango de viceministro:

Ahora faltaba el brillo claro de sus ojos y la voz, dramáticamente lanzada sobre la multitud. Faltaba el hálito inmaculado de su rostro recién afeitado, bañado, despertado. Faltaba la sonrisa infalible y segura que derrochaba luz y simpatías. Parecía que hubiera engordado, con una gordura violácea y enfermiza, y necesitaba urgentemente peinar su cabello castaño (217).

Para aludir a categorías ausentes en esta última imagen del empresario, se emplean vocablos tales como ‘brillo’, ‘luz’, ‘hálito’, parecidos a los empleados para representar aspectos del imaginario nostálgico de Conde. Esta correlación insinúa cómo el texto narrativo trata uno de los códigos principales del relato neopolicial en el sentido que el cadáver, más que prueba material de la consumación de un delito específico, funciona como símbolo de un campo de significado mucho más amplio que sobrepasa, entonces, la mera intriga policial (Wilkinson 186).

Alejado de la intriga policial, pero muy cercano a Conde, aparece en escena el Flaco Carlos, quien (en las antípodas de la caracterización de Morín) emerge como una conmovedora encarnación de la pérdida física y emocional. De este modo, personifica dramáticamente el ocaso de los sueños y proyectos de una generación, junto con intensificar la imagen de la nostalgia en su tendencia que Boym denomina como mecanismo de defensa en tiempo de crisis, es decir, de un tiempo de ritmos acelerados y de agitación histórica (xiv). En esta instancia, se trata de un presente que se descalabra en la medida que declinan

algunos proyectos de la Revolución Cubana, como los programas de apoyo a grupos revolucionarios de distintos países. El Flaco Carlos fue combatiente en la guerra de Angola que afectó a gran parte de su generación, durante la cual, en 1981, recibió un balazo en la médula espinal. El narrador resume vívidamente el deterioro que afecta a este íntimo amigo de Conde: “Pero el Flaco Carlos ya no era flaco... [Y] se moría a plazos sobre una silla de ruedas... Ninguna de las cinco operaciones que le habían hecho desde entonces había logrado mejorar las cosas y cada día el Flaco amanecía con un dolor inédito, un nervio muerto u otro músculo inmóvil para siempre” (95-96).

El veterano de guerra cuenta con el concienzudo cuidado que le brinda su madre Josefina: “Desde que el Flaco regresó inválido para siempre, aquella mujer que aún no había perdido el candor de su sonrisa se dedicó a vivir para su hijo con una resignación alegre y monacal que ya duraba nueve años” (187). En contraposición tácita a la hostilidad del entorno social, y a partir de una actitud cotidiana de solidaridad con el otro desamparado, Josefina anuncia cómo debería ser la vida buena, lo que también podría asociarse con las formas de existencia que añoran el Flaco Carlos y Conde. La mujer facilita la relación fraternal entre el Flaco y Conde al otorgarles el refugio hogareño para la libre expresión de las opiniones y la alegría. En este refugio, Conde se sentía “limpio y liberado después de hablar con el Flaco” (165-166). Asimismo, con una espléndida habilidad culinaria, además de una ingeniosa forma de lidiar con la escasez de productos alimenticios básicos, Josefina les prepara abundantes y sabrosas comidas, lo cual resulta su mejor técnica para propiciar la convivencia solidaria.

Con la asistencia de su madre en los términos recién indicados, el Flaco Carlos se transforma también en una figura clave que ayuda a humanizar al protagonista. Padura se refiere a su propósito de humanizar a la figura detectivesca cuando indica que trató “de crear un personaje que funcionara en una novela policial cubana, que no se pareciera a las novelas policiales cubanas, donde todos los protagonistas eran de cartón piedra” (Zúñiga). En efecto, este es uno de los recursos que el escritor emplea para distanciar a su personaje detectivesco de los investigadores de las novelas policiales tradicionales de Cuba

de la época en que se publica el texto bajo análisis, los cuales funcionaban fundamentalmente como heroicos defensores del orden oficial. La faceta más sensible –más humana– del protagonista podría evaluarse en base a la conjetura de Emmanuel Lévinas con respecto a que en el momento de encuentro con el otro vulnerable es cuando nos tornamos más autoconscientes, cuando nos humanizamos. La vulnerabilidad nos interpela y nos recuerda nuestra responsabilidad ética para con el otro, de la que no es posible sustraernos (125). Con este entendimiento, es factible señalar que el personaje central de *Pasado perfecto* se humaniza mediante el encuentro con figuras afectadas por diversas formas de pérdida, como sucede en su relación con el Flaco Carlos. Y los indicios de este proceso se presentan, en particular, mediante la imagen de la nostalgia reflexiva que personifica Conde.

En oposición a lo ocurrido con Morín, que “venía del pasado dispuesto a romperle la tranquilidad” a Conde, el detective mantiene con su amigo lisiado un enlace con los recuerdos y sentimientos más nobles (28). De este modo, el policía encarna una opción ética que reconoce al otro desvalido, al perdedor, al marginal, y así se contrapone tácitamente a quienes usufructúan del poder social y político. Piensa en su amigo con una nostalgia premonitoria y sufre por adelantado su partida. Cuando Tamara le pregunta qué teme, Conde acude al siguiente enunciado ético-existencial: “A los años que me están pasando por arriba y están acabando conmigo y con el plazo de mis sueños. A que se muera el Flaco y me quede solo y me sienta más culpable todavía” (140). En la conclusión de la novela, el narrador confirma estas preocupaciones del protagonista: “pensó que algún día no podría conversar con el Flaco, decirle mi hermano, bestia, asere, y comentarle que vivir era la profesión más difícil” (229). En otras ocasiones, Conde se defiende de su entorno adverso mediante la recreación de los eventos más gloriosos de su pasado, en los que se incluye al Flaco, como es el caso de los partidos de béisbol:

Como en el equipo estábamos el Flaco, Isidrito el Guajiro –iba a ser el pitcher ese día–, el Pello y yo.... De cualquier forma me encantaba estar en el equipo, jugar con luces y sentir que podía ver las cosas desde un ángulo diferente: porque seguro que no es lo mismo ver a los peloteros desde las gradas que vestirse de pelotero y ver a las gentes en las gradas (135).

Jorge Marturano ha notado que, en las novelas detectivescas de Padura, Conde regresa constantemente al solar en el que aprendió a jugar béisbol, circunstancia que se convierte en uno de los disparadores más importantes de su nostalgia (133). En efecto, la expresión “podía ver las cosas desde un ángulo diferente” es sintomática con respecto a los significados que sugiere la imagen de la nostalgia en todo el relato. Uno de ellos consiste en la posibilidad de alternativas de existencia más sensibles, que asoman, por ejemplo, en los lugares ya mencionados, tales como el taller literario del preuniversitario, la cancha de béisbol y la casa de Josefina, los cuales se pueden considerar como “lugares de memoria”, para emplear la denominación que ha acuñado Pierre Nora, referida a los puntos, entidades, gestos o resultados significativos de las relaciones humanas donde cristaliza y se refugia la memoria que, de alguna manera, se distingue de la historia oficial (7-9). En este sentido, sería factible sugerir que los lugares recién indicados que destaca la novela denotan gestos de una vida cotidiana, alegre y digna que se aleja de los discursos, comportamientos y espacios oficiales que generan y ocupan las figuras del poder.

Más que fomentar el sentimiento que procura conservar viva la imagen de una época y un lugar (como podría insinuar la vuelta imaginaria a dichos lugares de memoria), la nostalgia reflexiva genera señales para meditar sobre la historia y el paso del tiempo, y motiva a los individuos a cuestionar la relación entre el pasado, el presente y el futuro, además de distanciarse del peligro de las supuestas verdades absolutas (Boym 41, 49). El relato estudiado despliega un sentido de autoconciencia sobre la nostalgia reflexiva, con lo cual enfatiza su aspecto imaginativo y creativo que podría considerarse como un mecanismo tangencial de crítica a los discursos y comportamientos rígidos y dogmáticos con que se posicionan aquellos “intachables”, que no dan tregua a sus ambiciones de poder, y que tanto molestan a Conde. Un ejemplo al respecto es la focalización del pretérito que realiza Conde cuando deambula por algunas calles de La Habana que en el presente de la narración aparecen como “una especie de paisaje después de alguna batalla casi devastadora” (19). El narrador comenta: “La

realidad visible de la Calzada contrastaba demasiado con la imagen almibarada del recuerdo de aquella misma calle, una imagen que había llegado a preguntarse si en verdad era real, si la heredaba de la nostalgia histórica de los cuentos de su abuelo o simplemente la había inventado para tranquilizar el pasado” (18-19). Padura se ha referido a este aspecto imaginativo y creativo de la nostalgia reflexiva al señalar que la nostalgia de Conde “no es inocente sino causada, fruto de la inconformidad con un presente en el que tanto él como sus amigos han perdido hasta los sueños” (Brindisi). Y para resaltar la idea de que el protagonista intenta reconstruir un mundo que es más imaginario que real, el escritor cubano se acerca a la idea de la nostalgia reflexiva en cuanto a que ella pone en duda la noción de la verdad en lugar de recrear una correcta versión del pasado (Boym xviii). Afirma al respecto que “la memoria y la nostalgia nos reforman las visiones que tenemos de la realidad” (Wieser 162).

Junto con mostrar la forma en que, a principios de 1989, Mario Conde investiga los pormenores de un crimen en que se involucran figuras conectadas con las esferas del poder en su país, *Pasado perfecto* recrea una imagen de la nostalgia que incluye variadas expresiones ético-existenciales e ideológicas. El relato sugiere así un diagnóstico que se sustenta en tres aspectos de interés ideológico-cultural: lo que la sociedad cubana se había propuesto lograr, lo que ha conseguido y lo que ha perdido. En particular, la imagen de la nostalgia expone distintas señales de extravío y descontento, con lo cual rebate los discursos y las prácticas que estructuran una parte significativa de la historia oficial de la isla desde los albores de la Revolución Cubana. Asimismo, la imagen de la nostalgia alude a rasgos íntimos del ser que evocan lo recóndito y lo inefable de la experiencia humana. A la par con dicho diagnóstico, estos rasgos ayudan a distanciar la primera novela neopolicial de Leonardo Padura de los relatos detectivescos que concuerdan con los requerimientos gubernamentales de Cuba. Al parecer, el mismo detective protagonista desea aproximarse a aquellos rasgos íntimos del ser mediante la escritura de una novela que, en muchas ocasiones, se ha propuesto llevar a cabo, pero que solo ha alcanzado a imaginar (según indicamos) como un proyecto creativo “muy escuálido y conmovedor” (152).

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Braham, Persephone. *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis and London: U Minnesota P, 2004.

Brindisi, José María. “Leonardo Padura: ‘Todavía hoy existen prejuicios con respecto a la novela policial’”, 16 de abril de 2013. <http://www.lanacion.com.ar/1575954-leonardo-padura-todavia-hoy-existen-prejuicios-con-respecto-a-la-novela-policial>. Consultado por última vez el 4 de enero de 2015.

Fornet, Jorge. “Leonardo Padura o la versatilidad”. *Rocinante* 58 (Agosto 2013): 4-5.

Franken, Clemens A. “Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico”. *Revista chilena de literatura* 74 (Abril 2009): 29-56.

García Méndez, Luis Manuel. “Cuba es un país que mira al pasado”, 20 de diciembre de 2008. <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/cuba-es-un-pais-que-mira-al-pasado-ii-140892>. Consultado por última vez el 4 de enero de 2015.

García Talaván, Paula. “Transgresión de un silencio obligado: la polifonía discursiva de Leonardo Padura”. *Kamchatka* 2 (Diciembre 2013): 165-177.

Kristeva, Julia. *Black Sun. Depression and Melancholia*. New York: Columbia UP, 1989.

Lévinas, Emmanuel. *Humanismo del otro hombre*. México D.F.: Editorial Siglo XXI, 2006.

López, Magdalena. “Tras el legado de Marlow: novelas cubanas de hoy”. *América Latina hoy* 58 (2011): 81-99.

---. “Vivir y escribir en Cuba. Desencanto y literatura. Entrevista a Leonardo Padura”. *Iberoamericana* VII.28 (2007): 163-167.

Maristain, Mónica. “El cubano Leonardo Padura, entre el policial y la novela histórica, vive de lo que escribe y vive para escribir”, 10 de mayo de 2014.

<http://www.sinembargo.mx/10-05-2014/987268>. Consultado por última vez el 4 de enero de 2015

Marturano, Jorge. "Memorias de un cabrón recordador: la mascarada de la rectificación en Leonardo Padura". *The Colorado Review of Hispanic Studies* 6 (Fall 2008): 129-147.

Montoya, Oscar E. "Subjetividades postsocialistas y mercados transnacionales de la nostalgia en *La neblina del ayer* de Padura Fuentes". *Contra corriente. Revista de historia social y literatura de América Latina* 11.3 (Spring 2014): 119-138.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations* 26 (1989): 7-24.

Padura, Leonardo. *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.

Poster, Mark. *Political Theory and Poststructuralism. In Search of a Context*. Ithaca and London: Cornell UP, 1989.

Su, John J. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.

Swanson, Philip. "Havana Noir: Time, Place and the Appropriation of Cuba in Crime Fiction". *The Foreign in International Crime Fiction. Transcultural Representation*. Eds. Jean Anderson, Carolina Miranda and Barbara Pezzotti. London and New York: Continuum International Publishing Group, 2012. 35-46.

Trías, Eugenio. *Ética y condición humana*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

Vilches, Freddy. "Descorriendo el velo: apariencia y realidad en *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura". *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Ed. Carlos Uxó. Manchester: Manchester Metropolitan UP, 2006. 65-87.

Wilkinson, Stephen. *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. Oxford: Peter Lang, 2006.

Wieser, Doris. *Crímenes y sus autores intelectuales. Entrevistas a escritores del género policial en América Latina y África lusófona*. München: Martin Meidenbauer, 2010.

Zúñiga, Diego. "La isla de Leonardo Padura", 16 de mayo de 2013. <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2013/05/6-11796-9-la-isla-de-leonardo-padura.shtml>. Consultado por última vez el 4 de enero de 2015.