

Significación del espacio narrado en el ciclo *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura

Por Héctor Fernando VIZCARRA*

Cierta literatura policial se ha dedicado, con especial agudeza, a la creación de universos míticos o de referencias reales, en los cuales se desarrollan las historias de misterios y crímenes habituales del género.

Leonardo Padura, Modernidad, posmodernidad y novela policial

DEBIDO A SUS ORÍGENES, ligados de manera intrínseca a las condiciones económicas de los países industrializados en que tuvo sus primeras manifestaciones, la narrativa policial es un género de eminente carácter urbano. Los ciclos que adoptan el registro de la narrativa de detectives, desde el policial clásico hasta las propuestas contemporáneas, incluyendo las series televisivas y la novela gráfica, tienden a anclarse en una ciudad que presenta de forma habitual una elaboración tan compleja como la de los personajes que en ella actúan.

El espacio ciudadano representado, cuyo referente puede ser real o ficticio, es un universo autónomo donde las tres figuras elementales del relato policial serán puestas en relación mediante un hecho delictivo: el criminal, la víctima y el investigador. El trasfondo de la acción tiene participación e influencia decisivas en la conformación de la diégesis, de tal suerte que, así como uno de los ejes principales de cada ciclo es su detective particular, cada una de esas series se circunscribe a un espacio preciso: el Londres victoriano de Holmes, la periferia de Los Ángeles donde se desenvuelve Philip Marlowe o la Barcelona posfranquista de Pepe Carvalho, por citar algunos ejemplos.

De tal forma que, para la ficción de detectives, cualquier aglomeración urbana es susceptible de establecerse como escenario de sus historias, apropiarse de ella y hacerla actuar en tanto personaje, inclusive al mismo nivel de los protagonistas, ya que, haciendo eco de la afirmación de Ricardo Piglia, “la figura del detective nace como efecto

* Traductor literario y doctorando en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <aramis_oliveira@hotmail.com>.

de la tensión de la gran multitud y la ciudad. Poe localiza el género en París —la capital del siglo XIX, como decía [Walter] Benjamin— y, desde luego, la ciudad es el lugar donde la identidad se pierde”.¹

En el caso de *Las cuatro estaciones*, la capital cubana, en tanto referente “real” y ubicada en un tiempo determinado, tiene implicaciones ideológicas que subyacen en las tramas e intrigas guiadas por el enigma que cada novela de la tetralogía ofrece. Para reconocer dicha carga ideológica, que va desde la crítica al régimen político hasta el enlace sentimental del protagonista con su ciudad natal, analizaremos la dimensión espacial del “mundo narrado” en la tetralogía, sirviéndonos de algunas nociones de la teoría narrativa.

¿Qué ocurre en La Habana en 1989? Damos por hecho, según el contrato de inteligibilidad, que esa Habana representada en el ciclo de Leonardo Padura tiene un referente topográfico localizable, donde, entre otras cosas, se lleva a cabo el conocido “*affaire* Ochoa”, transmitido por televisión en un acto mediático de purificación y arrepentimiento público en que Arnaldo Ochoa Sánchez, miembro distinguido de la milicia cubana, “Héroe de la República de Cuba” y partícipe en las misiones internacionalistas promovidas por el régimen de la Isla, se declara culpable de tener vínculos con el narcotráfico, por lo que es condenado a la pena de muerte en el mes de julio.

Treinta años después de que el Ejército Rebelde hiciera su entrada triunfal en ella, La Habana está sumida en una decadencia representada en las novelas de Padura por el deterioro de sus construcciones y la escasez de los productos básicos, metáforas de las fisuras cada vez más evidentes del sistema político y de la corrupción de los llamados cuadros de vanguardia revolucionaria.

En la dimensión espacial del ciclo, La Habana es la ciudad *extratextual* que, gracias al lugar privilegiado que las perspectivas del narrador y del protagonista le otorgan, se desplaza hacia un nivel *textual* que, sin embargo, no es ajeno al mito cultural formado antes y después de la Revolución, pues, como aduce Luz Aurora Pimentel, “[son] mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado [...] Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica”.²

Ahora bien, en *Las cuatro estaciones*, esa carga inherente que surge al nombrar un referente conocido del mundo práctico (o *referen-*

¹ Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 81.

² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2005, p. 31.

te global imaginario, según la terminología de Greimas)³ dentro del mundo narrado no basta para que, de súbito, se cree en la conciencia del lector una imagen completa de la dimensión espacial: en el transcurso de las historias sobre delincuentes relatadas en el ciclo, narrador y personaje principal —cuyas perspectivas tienen un amplio sector de coincidencia— “reviven” La Habana de un pasado no muy lejano y recrean su ciudad contemporánea, algunas veces apelando a tópicos sentimentales y nostálgicos, otras a pasajes y retratos de tono costumbrista, otras utilizándola como reflejo del desencanto y, al mismo tiempo, de la resistencia del pueblo cubano durante la crisis económica desatada tras el colapso del bloque socialista. Así, la significación del espacio cobra sentido una vez que el “origen de la ilusión”, como lo llama Pimentel, entra en relación con el universo diegético donde actúa el teniente investigador Mario Conde.

En primera instancia, La Habana de la tetralogía de las estaciones es percibida como una experiencia vivencial que marca al protagonista y a su círculo de amigos desde la edad adolescente; al transitarla y descubrirla, se apropian de ella, en una suerte de rito iniciático colectivo:

Tomar la guagua en el barrio y hacer el largo recorrido hasta el Vedado, con el único propósito de subir y bajar [...] decretó para ellos el fin de la niñez y el inicio de la adolescencia como lo había marcado la Campaña de Alfabetización para los hermanos mayores o la iniciación sexual en los barrios de Pajarito y Colón para la generación de sus padres: venía a ser como firmar un acta de Independencia, como sentir que habían crecido alas propias, como saberse física y espiritualmente adultos, aunque en realidad no lo fueran: ni entonces ni nunca [...] Fue como un segundo bautismo aquel acto lleno de significados del ascenso y descenso por esa calle que era como la vida.⁴

La vía a la que el narrador hace referencia es La Rampa, la Calle 23 del barrio del Vedado, sitio frecuentado por turistas y habitantes de la ciudad debido a los múltiples locales comerciales, restaurantes y centros nocturnos que se extienden sobre ella. Para entender la trascendencia de la excursión al Vedado que hemos citado, es importante recordar que el protagonista y su grupo de amigos viven en un suburbio de La Habana, no en los barrios centrales y turísticos de la ciudad,

³ “Ese referente global se consolida gracias a transposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de la ciudad, tarjetas postales [...] sin contar los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad”, J.A. Greimas citado por Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001, p. 189.

⁴ Leonardo Padura, *Paisaje de otoño*, México, Tusquets, 1998, p. 67.

de ahí la maravilla y la emoción provocadas por ese tránsito de la periferia hacia un centro casi sagrado, donde se produce un “segundo bautismo” con el simple acto de caminar esa calle ida y vuelta. Sin embargo, la sorpresa está aunada a un aprendizaje, a la toma de conciencia de la distancia entre el esplendor de La Rampa, en esa zona de la ciudad, y su propio suburbio de La Víbora: ni Mario Conde ni sus amigos de la adolescencia pueden acceder a una casa del Vedado, pues en gran medida, incluso después de las promesas y los esfuerzos igualitarios de la Revolución, sigue existiendo esa diferencia social visible en el sector de la ciudad donde se habite:

Tú sabes que cuando voy por ahí [dice Candito a Conde], tengo la manía de mirar las casas de la gente y pensar cuál me gustaría tener, y trato de adivinar por qué alguna gente vive en casas tan lindas y otros nacimos en un solar con peste a mierda, que además nos va a tocar para toda la vida.⁵

El espacio íntimo donde el protagonista de las novelas se desenvuelve está ubicado, como él, fuera del centro, confirmando su condición de *outsider*, con lo cual se retoma el patrón de marginalidad de los detectives de la literatura latinoamericana, siempre cercanos a la frontera de la ilegalidad: Isidro Parodi destrabando enigmas desde una cárcel, Belascoarán Shayne descubriendo y enfrentando los poderes represivos del gobierno y *Mandrake* encubriendo fraudes y extorsiones, por citar sólo tres ejemplos.

La contraparte del barrio periférico y del solar es una Habana distinta, donde conviven los actuales dirigentes del gobierno y las familias que conservaron algunas propiedades tras las acciones del Ministerio de Recuperación de Bienes, zonas excluyentes creadas por la burguesía anterior a la Revolución, con construcciones de estilos arquitectónicos modernos que contrastan con el resto de la capital cubana, lugares donde “la gente apenas caminaba por la calle, y los que lo hacían andaban con la calma dada por la seguridad: en este reparto no hay ladrones, y todas las muchachas son lindas, casi pulcras, como las casas y los jardines, nadie tiene perros sapos y las alcantarillas no se desbordan de mierda y otros efluvios coléricos”.⁶ “Trabajar en la mierda”, “revolver la mierda” y “quedar salpicado” son frases típicas del teniente Conde y de sus compañeros en la Central; sin duda, la persistente relación escatológica entre los excrementos y el oficio de Mario Conde se debe

⁵ Leonardo Padura, *Máscaras* (1997), Barcelona, Tusquets, 2007, p. 131.

⁶ Leonardo Padura, *Vientos de Cuaresma* (1994), Barcelona, Tusquets, 2001, p. 52.

al estigma del policía, visto con recelo entre la población que, antes que reconocerlo como protector y guardián del orden, lo percibe como un represor y extorsionista en potencia, cuya cercanía al ambiente del hampa lo hace propenso a un eventual “contagio”, lo cual se hace evidente en la parte final de la tercera novela (*Máscaras*) y en la totalidad de la cuarta (*Paisaje*), cuando algunos oficiales y altos mandos policiacos, que al inicio de la tetralogía eran mostrados como honestos, son investigados y destituidos de la Central por corrupción y malversación. Con ello, se pone fin a una de las cláusulas ineludibles de la novela policial revolucionaria: la eficiencia del trabajo en equipo, incluida la sociedad, y la confianza total en que no uno sino varios policías, cuya honestidad nunca es puesta en duda, son capaces de resolver cualquier delito que atente contra el nuevo orden.

Así, al realizar el trabajo sucio de la urbe Mario Conde atestigua, desde un punto de vista más cercano al del ciudadano común que al oficialista, el desenmascaramiento de antiguos compañeros que él creía de ética intachable y, al mismo tiempo, como un símil de esa *pérdida de máscaras* (motivo literario del ciclo), vislumbra el desmoronamiento de su ciudad en una crisis económica y social que se remonta a varios años atrás. Durante el curso de sus investigaciones —lo que en el género policial clásico fungiría como el relato del proceso deductivo—, el teniente contempla y reflexiona sobre el entorno urbano (adverso en ese momento) al que debe enfrentar, un espacio siempre marcado por la falta de higiene, literal y figurada:

Desde aquel cuarto piso [...] tenía una vista privilegiada de una ciudad que a pesar de la altura parecía más decrepita, más sucia, más inasequible y hostil. Descubrió sobre las azoteas varios palomares y algunos perros que se calcinaban con el sol y con la brisa; encontró construcciones miserables, adheridas como escamas a lo que fue un cuarto de estudio y que ahora servía de vivienda a toda una familia; observó tanques de agua descubiertos al polvo y a la lluvia, escombros olvidados en rincones peligrosos, y respiró al ver, casi frente a él, un pequeño jardín plantado sobre barriles de manteca serruchados por la mitad.⁷

Parecería que el cliché de la “alegría tropical” de la ciudad más importante de Cuba fuera saboteado por el narrador y por el mismo teniente Conde, haciéndole una suerte de campaña negativa, pues exhibe la pobreza y la falta de armonía arquitectónica de la capital mediante descripciones que tienden a acentuar la desesperanza del protagonista

⁷ *Ibid.*, p. 34.

justo en las coyunturas más complejas de la investigación, de tal suerte que, mientras más densa es la bruma que impide el esclarecimiento del caso judicial, el juicio y la percepción sobre La Habana son notablemente más desalentadores. Por otra parte, la descripción minuciosa del descuido físico de La Habana es susceptible de recibir una lectura política, como la efectuada por Janet Pérez: “El deterioro físico constituye casi un *leitmotif* en la tetralogía, con lo cual [...] Padura enfatiza el desgaste natural padecido por la capital cubana, la falta de mantenimiento, la escasez dominante y la proliferante negligencia que causa estragos en una ciudad de antigua belleza, emblematizando, así, las fallas del régimen de Castro”.⁸

En efecto, una interpretación política lleva, sin mucha dificultad, a vincular la apariencia de La Habana con los fracasos gubernamentales, más aún si, como en el caso cubano, desde hace cinco décadas existe un fuerte debate entre posturas antagónicas; no obstante, y sin tratar de evadir o desentendernos de la crítica al régimen que recorre la tetralogía, podemos argumentar que el deterioro de la ciudad responde al desencanto de la mayor parte de la población, mas no de forma exclusiva hacia sus dirigentes, sino a todas las expectativas que la Revolución de 1959 y el socialismo cubano habían liberado dentro y fuera de la Isla. Por ello, la ciudad de La Habana, en el tiempo histórico en que sucede la serie, es un espacio que durante treinta años ha acumulado los momentos adversos del país entero, como la crisis de los balseros, el éxodo del Mariel, la “parametración” de los artistas, las rupturas con intelectuales simpatizantes, el “quinquenio gris”, el surgimiento de *Alpha 66*, la implementación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), el bloqueo estadounidense, el fracaso de la “zafra del millón” y toda la propaganda anticastrista proveniente principalmente de Miami. Si a eso se le suma el retraso económico que arrastra la totalidad del área geográfica en que se sitúa la Isla y las condiciones de inequidad que allí prevalecían antes de la Revolución, sería muy parcial señalar que la configuración descriptiva del espacio donde actúa Conde deba su negatividad a un único motivo, el régimen comandado por Fidel Castro. A nuestro entender, toda esa serie de factores adversos de la historia reciente es la que influye en la visión

⁸ “Physical deterioration constitutes almost a leitmotif in the tetralogy where [...] Padura emphasizes the wear and tear suffered by the Cuban capital, the lack of routine maintenance, pervasive shortages, and rampant neglect wreaking havoc upon the once-beautiful city, emblematizing the economic failures of Castro’s regime”, Janet Pérez, “Leonardo Padura Fuentes: *La novela de mi vida*. Academic detecting and the *novela negra*”, *Hispanófila* (University of North Carolina), núm. 143 (2005), p. 118.

decadentista de La Habana, imagen que, incluso, se ha vuelto un tópico de la literatura cubana de los últimos quince años (cuyo ejemplo más claro sea quizá la *Trilogía sucia de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez).

Además del detalle a propósito de las construcciones desgastadas de la ciudad, en *Las cuatro estaciones* se emprende también la descripción de los actores sociales que usualmente quedan al margen de la literatura oficialista. No obstante el casi obligado uso del lugar común en los cuadros costumbristas, el narrador, más que retratar o enjuiciar a los habitantes, descubre una Habana contraria a la que se conoce por el discurso hegemónico anterior al Periodo especial, una ciudad donde la prostitución, la homosexualidad estigmatizada en las primeras décadas de la Revolución y el tráfico de drogas supuestamente erradicado son elementos que conviven en esa nueva forma de organización social:

Observó a dos homosexuales fatales y dispersos que pasaron por su lado tiritando de frío y ellos lo observaron a él, con ojos candorosos y bien intencionados. Observó al mulato apacible, recostado en la farola, con su pinta de rastafari sin vocación y sus trenzas perfectas bajo la boina negra, esperando quizás el paso del primer extranjero [...] Observó la farola del flanco opuesto, se moría de frío la rubia maquillada con incontenible lascivia, con promesas de ser caliente aunque nevara, con su boca de mamadora empedernida, la rubia para la que un mortal de producción nacional como Mario Conde valía menos que un gargajo de borracho.⁹

Sin embargo, la figuración del espacio diegético no es siempre el mismo. Igual que un personaje redondo, la ciudad se proyecta con diversos matices hacia el lector, de acuerdo con el estado interno del protagonista y/o la mediación del narrador. La incertidumbre que suscita toda narración policial en el transcurso de la diégesis, de igual manera, es reflejada en la complejidad del acercamiento de Mario Conde hacia la ciudad que lo acompaña. Esa relación conflictiva y a la vez amorosa se distiende cuando el policía, al contemplarla, le reconoce su admiración pese a sus defectos evidentes, descubriendo una ciudad distinta detrás de los dos lugares comunes opuestos a los que suele ser ligada en el imaginario de fines del siglo xx: una ciudad alterna que no responde ni al cliché de La Habana deteriorada y detenida en la década de 1950 ni al del paraíso caribeño que acoge cordialmente al turista extranjero. Nos referimos a la ciudad de La Habana que se revela, por ejemplo, cuando el teniente observa las fachadas de las casonas y se

⁹ Leonardo Padura, *Pasado perfecto* (1991), Barcelona, Tusquets, 2000, p. 204.

dedica “a estudiar los edificios que el ómnibus encontraba a su paso, para disfrutar el descubrimiento de aquella otra ciudad existente en las segundas y terceras plantas de las antiguas calzadas de Jesús del Monte y de la Infanta, ocultas para quien no estuviera dispuesto a levantar los ojos hacia sus alturas escurridizas”,¹⁰ una urbe que muestra sus encantos a sus habitantes sin la opulencia de las grandes ciudades coloniales, pero donde el teniente halla una empatía cada vez más fuerte y proporcional a su soledad y a sus fracasos amorosos, “penetrando en misterios olvidados, en historias remotas, en sueños perdidos tras las paredes de aquellos sitios con los que dialogaba, como si fueran otras almas en pena, liberadas también de su materia lastrante y perecedera”.¹¹

A diferencia del compromiso social impuesto a los protagonistas de las novelas policiales de la Revolución, Mario Conde asume un compromiso individual con su ciudad natal: lejos de ambicionar distinciones en el cuerpo de policía o de aprovecharse de su categoría de servidor público, quien es considerado el mejor investigador de la Central sólo pretende, acorde con su papel de héroe literario romántico, restituir a La Habana un poco de su esplendor perdido, sabiendo de antemano que su empresa es tan irrealizable como ilusa. La metáfora de la ciudad viva, así, se reafirma con ese pacto entre el protagonista y el espacio significado en *Las cuatro estaciones*: “Percibió los latidos incontenibles de una ciudad que él trataba de hacer mejor”¹² es una frase que parece calcada del ciclo *Belascoarán Shayne*, de Paco Ignacio Taibo II, no en vano la dedicatoria de *Vientos de Cuaresma* está dirigida al autor hispano-mexicano.

Si bien es imposible negar que la perspectiva crítica hacia las condiciones físicas de La Habana es una constante, también es necesario señalar que para el protagonista la opción del alejamiento de la misma resultaría absurda, dado que es un individuo enraizado a su barrio y a su gente; sus lazos con ese suburbio habanero se remontan cien años atrás, cuando el primer Conde, prófugo español, fundó la comunidad en la que el teniente nació y sigue morando; su infancia, recordada por las primeras lecciones de vida que le dio su abuelo Rufino, y su adolescencia transcurrida en el preuniversitario de La Víbora, son dos de los motivos principales que lo atan a ese entorno. El otro, igual de significativo, es su círculo de amigos. Y aunque el fantasma de la salida de la Isla está latente en las novelas, como es obvio al tratarse temas como la repre-

¹⁰ Padura, *Paisaje de otoño* [n. 4], p. 45.

¹¹ *Ibid.*

¹² Padura, *Pasado perfecto* [n. 9], p. 204.

sión homofóbica y los dirigentes corruptos exiliados, queda claro que Conde no siente ninguna atracción por dejar el país, pese a su desencanto progresivo. Así como la mirada reprobatoria hacia La Habana se mantiene en el transcurso del ciclo, una opinión no menos dura, incluso ridiculizante, se efectúa a propósito de la idealización de Miami y del supuesto mundo libre, tal como lo muestra el siguiente pasaje:

La Calle 8 no es más que eso: una calle fabricada con la nostalgia de los de Miami y con los sueños de los que queremos ir a Miami. Es como las ruinas falsas de un país que no existe ni existió, y lo que queda de él está enfermo de agonía y prosperidad, de odio y de olvido [...] Aunque aquello esté lleno de cubanos, la gente ya no vive como vivía en Cuba y no se comporta como se comportaba en Cuba. Los que aquí no trabajaban allá nada más piensan en trabajar y en tener cosas [...] Los que aquí eran ateos allá se vuelven religiosos y no se pierden una misa. Los que fueron comunistas militantes se transforman en anticomunistas más militantes todavía [...] Además, allá pasa algo parecido a lo que sucede desde acá con la imagen de Miami: allá la gente empieza a mitificar a Cuba, a imaginarla como un deseo, más que a recordarla como una realidad.¹³

Ese aquí y allá comparativo reitera la pérdida de la ilusión una vez que se sale de Cuba y ésta se vuelve un lugar mítico al cual, a fin de cuentas, se busca regresar. Por ello se crea la Pequeña Habana en Miami, en un intento por reflejar y al mismo tiempo calmar la añoranza del país abandonado. De acuerdo con la cita, la contradicción de los exiliados que construyen ese barrio radica en su empeño por trasladar un pedazo de la capital cubana a Florida mientras por otro radicalizan, en sentido opuesto, su comportamiento y sus costumbres anteriores, cuando habitaban en la Isla: Mario Conde no imagina *Little Havana* como el lugar de ensueño donde los cubanos desean llegar un día, sino como una caricatura descolorida y artificial del espacio por el cual siente un apego que trasciende las carencias, el desgaste y su propia postura frente al régimen. Similar al héroe que acepta su destino trágico, Conde, resignado pero sin lamentos, se mimetiza en las calles, en la gente y el clima habaneros; esa dependencia mutua indica que ninguno de los dos, ni protagonista ni espacio, puede existir aislado dentro de este ciclo narrativo en que ambos son, en igual medida, metáforas de un desencanto (a nivel personal en el primero y social en el segundo) que lleva años gestándose: “Al final nos parecemos la ciudad que me escogió y yo, el escogido: nos morimos un poco, todos los días, de una

¹³ Padura, *Paisaje de otoño* [n. 4], pp. 75-77.

muerte prematura y larga hecha de pequeñas heridas, dolores que crecen, tumores que avanzan... Y aunque me quiera rebelar, esta ciudad me tiene agarrado por el cuello y me domina, con sus últimos misterios”.¹⁴

RESUMEN

Como la mayoría de los ciclos narrativos propios del género policial, la tetralogía *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura se sitúa en un entorno urbano que incide de manera directa en la progresión dramática de sus personajes. Además de las problemáticas clásicas planteadas por la narrativa de detectives (el enigma, el crimen, la corrupción), el cronotopo de la serie en cuestión refleja el trasfondo de las preocupaciones sociales; por ello, no es azarosa la elección de 1989, año en que oficialmente da inicio el “periodo especial en tiempos de paz”, como escenario de los delitos investigados por el teniente habanero Mario Conde. En este ensayo, a partir de las herramientas teóricas proporcionadas por la narratología, analizamos paso a paso la repercusión del contexto espacial en la saga protagonizada por este detective, portavoz metafórico de la primera generación educada por la Revolución de 1959, la cual, tres decenios más tarde, se halla en un *impasse* político y económico que muestra su deterioro y desencanto ideológico con respecto a las proclamas hechas por el régimen castrista a lo largo de tres decenios.

Palabras clave: literatura policial cubana, narratología, Leonardo Padura.

ABSTRACT

As most crime fiction series, Leonardo Padura’s tetralogy *Las cuatro estaciones* takes place in an urban environment that directly influences the dramatic development of its characters. Besides the traditional themes offered by detective narrative (mystery, crime, corruption), the series’ chronotope reflects an undertone of social preoccupations. For this reason, the choice of 1989 as the time for the series is not random—it is the year that officially initiates the “special period in time of peace” as the setting for the crimes investigated by the Havanian lieutenant Mario Conde. In this essay, based on the theoretical tools provided by narratology, the author analyzes, step by step, the repercussions of the spatial context on the saga starring detective Conde, the metaphorical spokesman of the first generation that was educated under the 1959 Revolution. This generation, three decades later, found itself at a political and economic *impasse*, which evidenced its deterioration and political disenchantment toward the proclamations that had been made by the Castrista regime throughout thirty years.

Key words: Cuban crime literature, narratology, Leonardo Padura.

¹⁴ Padura, *Vientos de Cuaresma* [n. 6], p. 138.