



ESPACIO ABIERTO

Cuaderno Venezolano de Sociología



Separata:

**BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS.
Sociología de las Emergencias.
Epistemologías del Sur.**

Volumen 35
Nº 2

Abril-Junio, 2026

2

Auspiciada por la International Sociological Association (ISA)
y la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS).
Revista oficial de la Asociación Venezolana de Sociología (AVS)

ESPACIO
ABIERTO

Cuaderno Venezolano de Sociología

Volumen 35 No. 2 (abril-junio) 2026, pp. 137-150
ISSN 1315-0006. Depósito legal pp 199202zu44
DOI: 10.5281/zenodo.18428139

Posmodernidad, memoria y conflicto en ‘*Cuatro estaciones en La Habana*’, de Leonardo Padura

Carlos A. Gadea* y Marcia da Silva Cezar Gadea**

Resumen

El presente texto es una reflexión sobre la serie televisiva *Cuatro estaciones en La Habana*; adaptación de la tetralogía de libros de Leonardo Padura llevada al formato de serie televisiva en el servicio de *streaming* de Netflix. El argumento central es que *Cuatro estaciones en La Habana* mantiene una estrecha relación con las nociones socioculturales de conflicto y memoria, vinculándose a particulares contribuciones analíticas de la denominada ‘crítica posmoderna’. La noción de conflicto (personal, social, cultural) se comprende como algo propio de una ‘dinámica de los encuentros’ y una construcción social, abordándose con base a tres aspectos fundamentales: el conflicto de los personajes con su propia identidad, el conflicto que surge en forma de memoria y nostalgia y, finalmente, el conflicto propio del desencanto social y del entorno urbano decadente de la nueva ‘novela policial’ cubana. Frente al análisis de episodios escenificados en la serie, se comprende que las nociones de memoria y nostalgia son constitutivos del conflicto y propios de una dosis particular de ‘crítica posmoderna’ à la latinoamericana

Palabras clave: Posmodernidad; memoria; conflicto; cine; *Cuatro estaciones en La Habana*

*Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos, São Leopoldo, Brasil.

ORCID: 0000-0003-2360-5128

E-mail: cgadea@unisinos.br

**Governo do Estado de Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil

ORCID: 0009-0009-3928-6513

E-mail: marcia_cezar@hotmail.com

Postmodernity, memory and conflict in ‘*Four seasons in Havana*’, by Leonardo Padura

Abstract

This text is a reflection on the television series *Four Seasons in Havana*, an adaptation of Leonardo Padura’s tetralogy of books, presented as a television series on the Netflix *streaming* service. The central argument is that *Four Seasons in Havana* maintains a close relationship with the sociocultural notions of conflict and memory, linking it to specific analytical contributions of what is known as ‘postmodern criticism’. The notion of conflict (personal, social, cultural) is understood as inherent to a ‘dynamic of encounters’ and a social construct, approached based on three fundamental aspects: the characters’ conflict with their own identity, the conflict that arises in the form of memory and nostalgia, and finally, the conflict inherent in social disenchantment and the decadent urban environment of the new Cuban ‘detective novel’. Through the analysis of episodes staged in the series, it becomes clear that the notions of memory and nostalgia are constitutive of the conflict and characteristic of a particular dose of Latin American ‘postmodern criticism’

Keywords: Postmodernity; memory; conflict; cinema; *Four Seasons in Havana*

Introducción

Algunos aspectos reflexivos propios de la denominada ‘crítica posmoderna’ (GADEA, 2017) pueden ser desvendados a través del género literario de la ‘novela policial’ cubana y, en especial, con uno de sus más representativos ejemplos: *Cuatro estaciones en La Habana*. Se trata de una tetralogía de libros de ficción policial del escritor cubano Leonardo Padura, recientemente llevada al cine en formato de serie televisiva en el servicio *streaming* de Netflix. Los cuatro capítulos de la serie, objeto de análisis en este texto, se llaman: ‘*Vientos de La Habana*’, ‘*Pasado perfecto*’, ‘*Máscaras*’ y ‘*Paisaje de otoño*’, y tal cual se puede suponer por el título, cada uno de los capítulos se desarrolla en cada una de las estaciones del año. ‘*Máscaras*’, por ejemplo, que abordaría el tema de la homosexualidad, no podría estar mejor ambientado que en el cálido verano de La Habana.

Con esta tetralogía, Leonardo Padura pretendía dejar al descubierto la complejidad social y cultural de la sociedad cubana actual, a pesar de ambientarse en el año 1989, año de la caída del Muro de Berlín. Es más: uno de los aportes fundamentales de *Cuatro estaciones en La Habana* es su manejo sobre el tiempo y las temporalidades, la forma como torna al espectador un artífice en la creación de imágenes de diversos presentes de la Cuba pos-1959. Además, posee una innegable capacidad de poder desnudar el resultado sociocultural de un proceso histórico y político que, a los ojos de muchos, solo vendría a representar decadencia, deterioro, violencia y conflictos. Una Cuba poco acostumbrada a retratarse desde su propio interior se tornaría presente. Más allá de las particularidades de cada capítulo, la serie logra que el espectador se enfrente a una sociedad cubana sobrecargada de situaciones individuales y sociales conflictivas, mezcladas con una noción de tiempo que solo parecía devolver desasosiego, decadencia y frustraciones diversas.

Ciertamente, después de asistirse, toda experiencia personal en La Habana actual remite a aquellas 'Habanas' de Padura. Todo se puede presentar como *Cuatro estaciones en La Habana*. Los edificios deteriorados, las calles derruidas, la vestimenta de la gente, los autos, la música, los colores: el tiempo parece haberse detenido, y los pensamientos y reflexiones de los protagonistas de la serie pueden mezclarse con los que se pueden vivenciar en la actualidad.

Lo que continúa es una reflexión sobre la relación que esta serie televisiva establece con la noción de conflicto y de memoria, vinculado a particulares contribuciones analíticas de la denominada 'crítica posmoderna'. El objetivo es evaluar cuánto de una 'crítica posmoderna' es capaz de escenificar, y cómo el conflicto se presenta tal cual una 'dinámica de los encuentros' (Simmel, 1977), ya sea como el que establecen los personajes con su propia identidad, los que surgen en forma de nostalgia, o los conflictos propios del desencanto social y del entorno urbano decadente de la nueva 'novela policial' cubana.

Se abordan, en especial, dos capítulos de la serie: '*Máscaras*' y '*Vientos de La Habana*', capítulos que permiten reflexionar sobre aspectos diferentes con relación al posicionamiento de los personajes, de los protagonistas, la construcción narrativa y las imágenes de La Habana. Como metodología se apela a un análisis semiótico de imágenes (Andrade; Demuru; Piassi, 2023), en especial al abordar el capítulo '*Máscaras*', en que colores, ambiente escénico y contraste estético de los protagonistas permite comprender, por ejemplo, el significado social de la homosexualidad y el travestismo en la particular sociedad cubana de 1989. El lenguaje corporal y los signos presentados permiten desvendar una compleja realidad social y política, así como una relación conflictiva entre padre e hijo. Para el capítulo '*Vientos de La Habana*', además de este abordaje, se hace uso de un análisis de discurso/narrativa, en la medida que esta unidad de análisis hace referencia, en especial, a la conversación y diálogos entre el investigador Mario Conde con sus amigos, revelando un 'mundo social e histórico' específico, un encuadramiento del contexto de sus presentes impecable y los vínculos sociales contruidos en sintonía con la historia cultural de país.

Posmodernidad

La premodernidad y la modernidad poseen un determinado status conceptual. Un 'mundo premoderno' respondía (y responde) a conductas orientadas hacia el pasado, y en cuya explicación de la realidad descansan los postulados de la religión y la tradición (Berman, 1989). Para resolverse cualquier problema humano o proveniente del 'mundo de la naturaleza' se apelaba a los esquemas de entendimiento y resolución alojados en la esfera de las costumbres.

Muito diferente é um 'mundo moderno', nascido da transgressão de tudo aquilo não-moderno, 'antigo'. Nesse mundo, a realidade é individual e social simultaneamente, assentando-se em uma busca constante de uma eventual harmonia e 'ordem' no futuro: as condutas são lançadas 'para frente', para 'o que virá'. Condutas orientadas para o futuro não podem legitimar-se em uma busca de elementos mítico-religiosos, da repetição de fórmulas previamente ensaiadas em contextos interpretados como similares, já que o contingente é parte dessa aventura rumo ao futuro. Desta maneira, contingência e modernidade vão juntas: presumidamente exiliada, a contingência pretendeu ser vencida

fundamentalmente a partir de uma concepção lineal-vectorizada do transcorrer do tempo (Gadea, 2007, 122).

Si la explicación de la realidad está fundamentada en la razón, en una ‘racionalidad teleológica’, es porque se define bajo la idea de proyecto y previsibilidad, de espaldas a la contingencia (BAUMAN, 1997). Hay una finalidad a alcanzar, suponiendo la idea de progreso, de conquista y dominio paulatino de la naturaleza en función de obtener orden y organización de la realidad y las relaciones sociales. ¿Qué pretendía eliminar la ‘racionalidad teleológica’? Todo lo que había prevalecido en la premodernidad: la religión, el misticismo, la contingencia, la ambigüedad, la incertidumbre, lo instintivo. Para ello, el ‘mundo moderno’ creó instituciones políticas y morales, normas de comportamiento, leyes de convivencia, mecanismos de ordenamiento social diversificados, ordenes jerárquicos diversos.

A pesar de esto, la dinámica de la modernidad y su racionalidad no eliminó lo que se proponía desde un proyecto histórico determinado. Al contrario, aquellos elementos permanecieron presentes, incentivando aún más sus efectos. El motor de la vida social moderna se basaría, consecuentemente, en los ‘efectos contingentes’, en un proceso de complejización de su universo sociocultural (Wagner, 1997). Lo no previsible, lo no planeado, el principio de incertidumbre, comenzaban a pautar una vida moderna de ‘pluralidad de valores’, contradicciones, ambigüedades, ‘mezcla de elementos’, la ‘no síntesis’ de cuestiones opuestas. Ante la irreversibilidad de estas imágenes, lo moderno tuvo que redefinirse constantemente, teniendo en cuenta, inclusive, los reiterados gestos de crítica y cuestionamientos que surgían desde su propio interior y dinámica. Por esto, varios comenzaron a hablar de su eventual crisis y, así, de algo que prefiguraría una multiplicidad de realidades (y explicaciones de ellas) bajo el nombre de posmodernidad (Lyotard, 1989a).

Resulta difícil asumir la posmodernidad con un determinado *status* conceptual. De todas maneras, es posible considerarla como una categoría o perspectiva analítica que permite comprender, en primer lugar, la saturación y pérdida de sentido y legitimidad de la epísteme moderna, y luego, comprender el precario momento sociohistórico en el que lo moderno tiene dificultades para ‘re-crearse’. Más allá de cuestiones de evaluación empírica, puede comprenderse la posmodernidad como una especie de sociología de lo cotidiano, al privilegiar como marco temporal el presente, lo vivido, el ‘estar viviendo’ (Connor, 1993). Es un transcurrir temporal sin necesarios determinismos pasados ni perspectivismos futuristas lo que materializa una condición posmoderna, al acentuar el hecho de que no se debe buscar otra vida detrás de la que se deja ver y vivir, y recordando que lo único real es lo fenomenal. El presente es el que genera los otros tiempos, ya sea como ilusión (el futuro) o como nostalgia (el pasado). Su ‘presenteísmo’ constituyente nos habla de la posibilidad de la simultaneidad de tiempos y acontecimientos. Esto es lo que, justamente, fundamenta la nebulosa epistemológica que va desde el pragmatismo, la fenomenología y la etnometodología, hasta el interaccionismo y una sociología de la vida cotidiana (Gadea, 2018). Lo posmoderno parece fiel al espíritu simmeliano, al encarar un análisis de las formas sociales (Simmel, 1977), es decir, de las sociabilidades, de los procesos tensos de interacción entre sujetos e instituciones, de reglas sociales e intersubjetividad. Se trata de una mirada ‘de lo que es’, de lo que está cercano, de resaltar los fragmentos de lo social, esas ‘situaciones mínimas’ y supuestas banalidades que resultan lo fundamental de la experiencia individual y social.

No obstante, esa 'mirada de lo que es' no se realiza en el vacío. Contiene un imprescindible gesto un tanto nostálgico por comprender el presente desde una actitud que busca el 'reencantamiento' de tiempos pasados, que procura hacer reevaluaciones críticas más allá de considerar 'lo que es' como contingente, aleatorio, accidental. Hay una búsqueda por encontrar sentido a acontecimientos que en la mayoría de las circunstancias se dieron sin ninguna intervención propia y directa. En este sentido, puede entenderse lo posmoderno como una materialización de la 'presencia del pasado' (Huyssen, 1992b). Puede verse cómo su 'novedad' descansa, paradójicamente, en una 'parodia histórica', reflejando tanto un gesto nostálgico como una revisión crítica, un diálogo irónico con el pasado, una recuperación del vocabulario crítico allí donde las manifestaciones culturales y políticas lo tornan visible. Lo que lo posmoderno hace es confrontar toda recuperación del pasado realizada en nombre de algún 'futuro glorioso' con la intención de reevaluarlo y ejercer un diálogo inquisitorio, que cuestiona la posibilidad de poder conocerlo de otra forma que no sea por medio de vestigios textualizados o narraciones. En '*Cuatro estaciones en La Habana*' existe una reducción de la tragedia épica para, justamente, instituirse la 'trivialidad de lo inmediato' en momentos que, por ejemplo, el diálogo (lo que permite narraciones) entre amigos de años sitúa una línea de tensión y conflicto entre la comedia (lo cómico) y la tragedia, entre un relato romántico repleto de aventuras y la crítica política. Esta línea de tensión se presenta similar a la que lo posmoderno establece cuando en el juego de tiempos pasados y presentes parecería hacer resurgir una 'temporalidad anterior' siempre latente, en estado de emergencia continua, agazapada ante cualquier recuerdo de los años de las promesas y la juventud.

Pero, importa comprender, que el 'gesto nostálgico' no es mera nostalgia, recuerdo, tentativa por 'acomodar' acontecimientos en un metarrelato que lo precede. La energía formal y temática de lo posmoderno se sitúa en la problematización filosófica, política y estética de la naturaleza de la referencia, de la relación del discurso o relato con la experiencia, del significado con el significante. Su intención es desordenar las certezas propias de la dinámica de la modernidad sobre la naturaleza del sujeto, la conciencia y la razón (Bauman, 1997). Por eso, en '*Cuatro estaciones en La Habana*', la posmodernidad se manifiesta en el cuestionamiento de las certezas propias de la Revolución de 1959 acerca del 'hombre nuevo' socialista, la conciencia revolucionaria y su racionalidad. El 'gesto nostálgico' se traduce en crítica a la posibilidad de la existencia de una 'entidad coherente' (la Revolución) pasible de aportar 'un' significado para la vida. Así, si no se trata de una mera nostalgia, es porque se asimila junto a la crítica y, por consecuencia, a la activación del conflicto y la conflictividad como inherentes a su propia forma. En esta línea de argumentación, dos cuestiones parecen circundar lo posmoderno en '*Cuatro estaciones en La Habana*': por un lado, el 'gesto nostálgico', por el otro, el conflicto y la conflictividad, comprendidos como lo que permite una 'dinámica de los encuentros' y la propia construcción de los 'lazos sociales'.

La Habana nostálgica

La 'novela policial' se ha caracterizado por ser un género literario capaz de reflejar los conflictos de sociedades en distintos momentos de su historia. La violencia social, la corrupción, el poder del Estado sobre los individuos, el delito y el crimen, son retratados como experiencias que aparecen prácticamente internalizadas por sus protagonistas. Como género, ha venido profundizando su vocación de literatura social, destacándose,

en las últimas décadas, por un decisivo empeño en mostrar las ‘oscuridades’ políticas, sociales, económicas y psicológicas de nuestro presente. En Cuba, concretamente, un giro transformador de estética, narrativa y argumento temático surgiría a partir de los años de 1990, luego de un agotamiento de la denominada ‘novela policial revolucionaria’, tan característica de los años 1970 y 1980. La ‘novela policial’ se reformularía bajo la coyuntura política y social del ‘período especial cubano’, luego de la caída del muro de Berlín y la crisis de la Unión Soviética, inundándose de los típicos problemas que la sociedad cubana comenzaría a experimentar por aquellos años (Tosik, 2022: 40). Para algunos, este giro estilístico enriquecería las complejas reflexiones acerca de la Cuba actual, de sus procesos políticos, de su cultura, de lo cotidiano de sus habitantes. El acercamiento a los dramas personales representó un giro parecido al que los Estudios Culturales, desde los años de 1960, habían dado a conocer a partir de la introducción de la experiencia personal, la vida cotidiana y la cultura popular como variables centrales en la dinámica de los análisis sobre la cultura contemporánea (Sarlo, 2007; Gadea, 2018).

La tetralogía de libros ‘*Cuatro estaciones en La Habana*’, de Leonardo Padura, es un ejemplo de este giro en la ‘novela policial’. Compuesto por cuatro libros escritos durante los años de 1990, y adaptado al cine en formato de serie televisiva, tendría un éxito incuestionable, principalmente por haber captado la psicología de los personajes y los ambientes urbanos que Leonardo Padura había impregnado sugestivamente con su escritura. En la serie vemos al detective Mario Conde, su protagonista central, resolver crímenes relacionados con el suburbio habanero, con la clase media de la Revolución y con cubanos exiliados y ávidos por nuevos negocios. Pero Mario Conde no sería un simple detective policial que se sumerge en el crimen, la corrupción y las desigualdades de la sociedad y el sistema político cubano. Sería, también, una figura que encarna el ‘gesto nostálgico’ de una sociedad que ‘pudo haber sido y no fue’, un individuo que respira la frustración de haber querido ser un escritor, pero que finalmente devendría en un policía por obra del destino. Por esto, a Mario Conde se lo describe como un “policía literario” (Perilli, 2016: 55), quien resuelve crímenes llenos de intriga y misterios, un pretexto, inclusive, para realizar un recorrido por los conflictos de la sociedad de La Habana.

Mario Conde se movería en una diversidad de ambientes urbanos, que al mismo tiempo sugieren distintas temporalidades al transitar por calles y barrios como verdaderos fragmentos de su propia experiencia. Mario Conde es un

paseante pero también observador que viaja por la ciudad que se identifica, se reencuentra con otros tiempos y con desazón constata la ausencia de proyectos y la carencia de futuro. La Habana amenazada por la destrucción y colmada de fantasmas que anidan en su decadencia, prolonga la subjetividad del personaje (Perilli, 2016: 55).

Ante sus ojos, desfilan sitios de su memoria y testimonios de la propia historia cubana, como el Hotel Inglaterra, el Teatro García Lorca, la Manzana de Gómez, el Paseo del Prado (Perilli, 2016: 61). Pero más allá de todo, el ambiente urbano es lo que incidirá, de manera directa, en la progresión dramática de todos los personajes de la serie, al realizarse una verdadera inmersión en la realidad social y cultural de la ciudad de La Habana de 1989: prostitutas, asesinos, ladrones, pobres sin esperanza, jóvenes drogadictos, habitantes del mundo marginal que pasarán a tornarse protagonistas de la Cuba de los años de 1980 y 1990. La escasez, la corrupción, la pobreza, el deterioro de los edificios acompañarán a Mario Conde en sus reflexiones sobre los casos policiales a ser desvendados.

Es importante comprender que la secuencia de acontecimientos de la historia reciente de Cuba no aparecerá bajo un formato lineal del tiempo, dando sentido a la acción de un supuesto sujeto que narra, juzga y 'legisla' sobre aquello que el espectador está proclive a entender. En los cuatro capítulos de la serie, La Habana aparece como congelada en 1940, en 1975, o en 1989. El tiempo es tan importante para Padura (y para los propios cubanos) que por efecto de saturación deja de ser un elemento fundamental a la hora de relatarse situaciones que suceden en el presente pero que parecen ser resquicios de un pasado que, a pesar de no haberse vivido, estaría siendo vivido 'aquí y ahora'. Un caso ejemplar se ofrece con relación a un trauma histórico, y un trauma personal y familiar, desencadenado en la compleja relación de un hijo con su padre en el mismo año de 1989. En el capítulo 'Máscaras', La Habana está inmersa en el calor del verano, y el detective Mario Conde debe investigar la aparición de un cuerpo sin vida de un travesti en el Bosque de La Habana, aparentemente asesinado con una cinta de seda de color rojo. La víctima, Alexis de Arayán, era hijo de Faustino Arayán, un alto diplomático y último representante de Cuba en UNICEF, con evidente influencia entre los altos funcionarios del gobierno (Martínez, 2011). Al ir desvendándose lo que sería un posible asesinato, Mario Conde desarrollaría una investigación policial cuyo principal desenlace nos trae elementos importantes para la crítica social y política, tratando dos temas muy delicados para la sociedad cubana: en primer lugar, el tema de la homosexualidad, y posteriormente, la denominada 'política de parametrización', aquella que al ser implementada desde los años de 1960 exigía a todos los ciudadanos adecuarse a los 'parámetros' de la 'moral socialista', utilizada para excluir a muchos intelectuales y escritores de la vida cultural, ya sea por motivos ideológicos, religiosos o por las preferencias sexuales.

Es con este episodio de la muerte del joven travesti, Alexis, que puede entenderse como su propia vivencia está inscrita en la herencia de un relato traumático de la experiencia generacional posrevolucionaria. Como joven y travesti, sufrirá en manos de su propio padre la posibilidad de continuar en el olvido, el mismo que habían padecido generaciones de jóvenes que en ocasiones buscaron el exilio, y en la mayoría, sufrieron el destino de la discriminación inmediatamente después de 1959. Alexis se miraba en el mismo espejo en que generaciones anteriores de excluidos se miraron, algo que instantes antes del fatal desenlace con su muerte le había evidenciado a su padre, como especie de 'conciencia histórica' que se había desarrollado subterráneamente mientras los 'progresos' revolucionarios todo lo parecía justificar. En este juego de recuerdos incómodos, justamente el joven Alexis 'se dejaría morir' por las manos de su padre, cumpliéndose una singular metáfora que conecta el año de 1959 con aquel de 1989. Es que, efectivamente, para la sorpresa de Mario Conde, sería su propio padre quien lo habría asesinado y abandonado en un parque oscuro y desolado, sin testigos, en un gesto que pondría en evidencia la relación que esta muerte establece con un episodio traumático de las páginas oficiales de la historia cubana. Una Habana oculta emergería. El capítulo terminaría con el detective Mario Conde reflexionando con sus colegas, pareciendo haber descubierto un episodio del pasado que solo formaba parte de las 'leyendas' de la Revolución, de escasa 'comprobación', algo propio del folklore y de los relatos un tanto fantasiosos de la gente. Así, Mario Conde seguiría reconstruyendo un 'rompecabezas' que, de a poco, alimentaba su escepticismo y descontentos, al mismo tiempo que dejaba al descubierto sus reiterados conflictos con su entorno social y su propia identidad.

La mirada que Mario Conde hace de su entorno es típica de la denominada 'generación escondida', aquella nacida y educada con la revolución socialista, el resultado

de un experimento fallido, en palabras de Padura. La Habana prerrevolucionaria, la de Hemingway y la vida nocturna agitada y de bohemia, la de la revolución liderada por Fidel Castro, se presenta como registros fragmentados, como historias inconclusas. Frente a esto, al detective Mario Conde le resta recurrir a la estrategia de la posmemoria (Hirsch, 2015): él es un hijo de los que ‘sobreviven’ a una historia política que marcó, de manera definitiva, a muchas personas. Por eso, en el capítulo ‘*Máscaras*’, aquellas desventuras del joven homosexual harían recuperar los momentos inmediatos a la revolución de 1959, momentos de la represión a artistas y homosexuales. La muerte trágica de aquél joven permitiría reconstruir a Mario Conde, y al espectador, posibles acontecimientos análogos de aquella sociedad de los años de 1960 en los momentos actuales, para así comprender mejor las circunstancias y formas de aquella muerte. Esta es una evidencia de cómo los efectos de un tiempo pasado permanecen en el presente, y como este vínculo es mediado por una inversión imaginativa, proyectiva y creativa.

Pero será en ‘*Vientos de Cuaresma*’ (en la serie televisiva con el nombre ‘*Vientos de La Habana*’), que un momento álgido de la crítica social aparecerá de forma directa, cuando Mario Conde dialoga con tres amigos (Carlos, ‘el flaco’; Andrés, y ‘el conejo’) en su casa. Mientras beben, y una música de Creedence suena al fondo, diferentes momentos de las conversaciones aluden a sus propios pasados. Surge, así, una discusión acerca de la receptividad en Cuba de la ‘estética hippie’ y del uso del pelo largo entre los jóvenes, algo que concuerdan que podría haberlos llevado a “tener que ir al servicio militar” o a “sembrar boñatos”. Se referían, claramente, al papel que cumplieron las “*Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP)* y la creación de los *Comités de Defensa de la Revolución (CDR)*, ambos, mecanismos de represión/control de actividades y conductas ‘lascivas’, desde llevar pelo largo y escuchar a los Beatles, pasando por los comportamientos visibles homosexuales, hasta matar una vaca (Porbén, 2014: 129), creadas en la mitad de la década de 1960, y que para muchos representó un verdadero ‘campo de concentración’ donde fue enviado todo eventual crítico de la revolución¹. En la misma conversación, los cuatro amigos recuerdan, también, cuando un día fueron descubiertos escuchando “música americana” (rock and roll), acusándolos de fomentar el “diversionismo ideológico”. Rien mientras recuerdan que se les decía que todo eso se hacía por un ‘futuro luminoso’, pero que, en lo cotidiano, de hecho, lo que vivieron fue “ocho horas de futuro luminoso, y ocho horas de apagón”, refiriendo a épocas de precariedad y restricciones de electricidad.

El momento más tenso de las conversaciones sería cuando, ya en la terraza, Andrés (el médico del grupo) realiza una retrospectiva, una especie de ‘ajuste de cuentas’ con sus vidas y con el tiempo pasado (Oberli, 2019). En especial cuando se dirige a Carlos (‘el flaco’), quien había quedado parapléjico y en silla de ruedas a su retorno de la guerra de Angola. Andrés diría, palabras más, palabras menos, que “se había metido en una guerra que no era de él”, y todo por la promesa “de que íbamos a ser mejores”. El silencio de todos se hizo presente de tal forma que asentía esa fatal sentencia. El ambiente nocturno de luces tenues y colores ocre, los cigarrillos, Creedence que suena al fondo de la escena y el efecto de la bebida alcohólica entre aquellos amigos completan una imagen de desolación ante lo vivido, de decepción irremediable, y de nostalgia cómplice con la crítica social. Una nostalgia que, al hacerse presente, lo que logró es establecer conflictos, cuestionamientos, desajustes al guion que les habría sido impuesto por el destino. La nostalgia se hacía

1 Al respecto, véase el excelente trabajo de Porbén (2014), donde relaciona la violencia de Estado con la construcción del ‘hombre nuevo’ deseado por la Revolución de 1959. Ver, también, el trabajo de Gadea e Teixeira da Silva (2022) sobre el proceso de censura cultural en la sociedad cubana posrevolucionaria.

presente como forma de la acusación y la crítica que estos personajes lanzaban a su pasado y a sus propias vidas. Son estos conflictos los que, en el fondo, acompañaron al detective Mario Conde en sus reflexiones, las mismas que parecían no conducirlo a develar en que temporalidad, de hecho, estaba viviendo, si su presente pudiera ser la fantasía construida por otros, sin posibilidad de, por lo menos, una precaria autonomía.

La excelente fotografía le terminará dando a La Habana ese aire nostálgico compatible con las historias narradas. Una ciudad caribeña marcada por la música, la decepción y una arquitectura de estilo colonial y modernista de los años 1940 y 1950 que resiente de su abandono. Todo parece colaborar para dejar registrado que los ideales políticos de la revolución habrían quedado en el pasado, y que la precariedad y el consuelo de estar entre amigos pasaría a ser lo verdaderamente vivenciado por todos. “Las amarguras del trabajo como policía, los amores furtivos e incomprensidos, el humor y la ironía dan sentido de pertenencia a un lugar y a un tiempo cubiertos por el velo de una memoria selectiva” (Perilli, 2016: 57). Parecería que las cicatrices que Mario Conde acumuló en su vida dejan al descubierto un ‘gesto nostálgico’ que consigue diseñar conflictos personales y sociales, escenarios urbanos de variada conflictividad.

Conflicto

Lo que se evidencia con Mario Conde y, en general, con ‘Cuatro estaciones en La Habana’, es que en todo sentido atribuido a las acciones desarrolladas se presume la existencia de un espectador que irá a expresar una ‘relación con el mundo’, y que, al hacerlo, narrará algo sobre él, expresará una intencionalidad, impondrá un ordenamiento arbitrario del mundo. Relacionarse con la tetralogía de Padura es una manera de relacionarse con el mundo, con el particular mundo del detective y los acontecimientos narrados. Así, y como bien diría Lyotard (1989b), se debe asumir que la ‘relación con el mundo’, con el otro (en este caso, con Mario Conde), se presenta necesariamente ambigua, al adquirir sentido en una

(...) génesis del otro para mí: los sentidos del otro para mí se hallan sedimentados en una historia que no es ante todo la mía, sino una historia de varios [...], y en la que mi punto de vista se separa de a poco (a través del conflicto, por cierto) del inter-mundo originario. Si existe lo social para mí, es porque soy originariamente algo social, y en cuanto a las significaciones que proyecto inevitablemente sobre las conductas del otro, si sé que las comprendo o que debo comprenderlas es porque el otro y yo hemos estado y seguimos estando incluidos en una red única de conductas y dentro de un flujo común de intencionalidades (Lyotard, (1989b:105-106).

Mario Conde no existiría como una ‘entidad’ específica, separada de su historicidad, de espaldas a la red de relaciones que estableció. Por esto, es importante entender, como anticipa acertadamente Castro-Gómez (2019: 70), que ninguna identidad podría ser pensada como una ‘particularidad pura’, “solo en relación consigo mismo, con su propia tradición ancestral, (...) con total independencia de sus relaciones con el exterior”. Apelando a cierta tradición posestructuralista, Castro-Gómez afirmaría que “no existe ninguna práctica que tenga sentido por sí misma, con independencia de la posición y la función que ocupa en una red de relaciones diferenciales” (2019: 70), lo que permitiría comprender a Mario Conde como el resultado de su entorno, así como de la forma de relacionarse con el mundo. No obstante, es posible visualizar una particularidad. Las propias relaciones establecidas por él no escaparían de un ‘factor agregador’ (y constitutivo) a su personaje: el conflicto.

El conflicto, aquí, no es una instancia en la que las partes que entran en relación se encuentran ‘divididas’, distantes, y cuyo antagonismo sugiere un ‘dualismo absoluto’. En realidad, el conflicto, en palabras de Simmel (1977), es justamente destinado a ‘resolver dualismos divergentes’, una forma de conseguirse algún tipo de ‘unidad’, una forma de resolver las posibles ‘tensiones’ que contrastan en la vida social. Como bien afirma Simmel (1977) el conflicto denota una relación social distinta de la simple indiferencia de dos o más individuos; la indiferencia es ‘puramente negativa’, mientras que el conflicto sugiere siempre algo positivo.

Importa comprender esto porque en “*Cuatro estaciones en La Habana*” ninguna instancia de relacionamiento social sugiere la indiferencia entre las partes que se encuentran en relación; al contrario, ‘todo interactúa con todo’, y esa interacción se expresa, en mayor medida, con base al establecimiento de tensiones, conflictos. Obsérvese, en especial, como el propio Mario Conde no diseña su personalidad (entre el escritor y el detective policial) desde el ‘equilibrio’ o ‘armonía’ propios de ciertas normas de la lógica, normas éticas o convicciones ideológicas. Al contrario, el principio de incertidumbre y el conflicto, productos de su constante involucramiento con la realidad que le rodea, son los que operan a cada paso de su vida. Mario Conde parece concordar con Simmel en ese punto: que el conflicto, como forma de sociabilidad, permite la integración, la agregación y la propia sobrevivencia. ¿Existiría Mario Conde sin esa manera de relacionarse con el mundo? ¿No sería su propio mundo el que se vale de la conflictividad como inherente a su propia existencia?

Mantenerse en continuo conflicto con su entorno no es algo exclusivo de Mario Conde. No son los supuestos ‘desajustes’ de su personalidad las causas de sus posteriores conflictos. No es la ‘maldad del mundo’, en especial, lo que está en juego. Viéndose de esta manera, el conflicto sugeriría el ‘distanciamiento’, lo inconmensurable. Sin embargo, el sentido del conflicto en “*Cuatro estaciones en La Habana*” se refiere a un proceso social de ‘aproximación’, de tornar íntimamente conectados aquellos elementos que se encuentren en una relación. De hecho, existe una cierta ‘paradoja’ en esto, recordando el pequeño texto de Simmel titulado “*O estrangeiro*” (1983). Paradoja en el sentido de diseñarse una figura ambigua y móvil, en el cual convergen la vinculación y la no vinculación a un espacio. Mario Conde experimenta justamente esto, una experiencia muy semejante al ‘extranjero’ que ‘viene hoy y se queda mañana’, quien no tiene aseguradas ni una partida ni una permanencia en el lugar. Así vive sus encuentros amorosos, así transita por su barrio y los lugares de su memoria. Así se descubre entre un detective quejumbroso y un escritor solitario.

Por esto, la proximidad y el distanciamiento son parte de un mismo rostro, en esta perspectiva meramente espacial de las relaciones sociales. Indican una ‘unión particular’ de la que surge, paradójicamente, el establecimiento del conflicto. Simmel, al referirse a la figura del extranjero, diría: “*la distancia dentro de la relación significa que el cercano está distante, pero el extranjero significa que el lejano está cercano*” (1983:183). Simplificando, Simmel quería decir que: el que está distante, está cerca; y el que está cerca, está distante. Simmel (1983), así, se habría valido del establecimiento de una paradoja en torno al espacio físico ocupado por el extranjero, sin haber recurrido a lo que podría deducirse estar prácticamente implícito en sus reflexiones: que esta paradoja completaría su cuadro de expresión si se hace referencia al ‘espacio afectivo’, a aquel que denota la posibilidad de ser ‘afectado por su entorno’ y las relaciones sociales eventualmente establecidas. Por eso, es posible realizar una transferencia de la figura del extranjero (distante y cercano, al mismo

tiempo) hacia la figura de un Mario Conde que se presenta hiper-reflexivo y crítico. Será en este sentido que el inicial conflicto que él establece es con su propia identificación personal y social, al que no puede evitar situarlo en los conflictos que derivan del desencanto social y de un entorno urbano que percibe en decadencia.

Nostalgia

En *'Cuatro estaciones en La Habana'*, toda posibilidad de establecerse conflictos y cuestionamientos, así como la propia aparición del desencanto, surgen de un 'gesto nostálgico' recurrente en todos los personajes de la serie. Ni que hablar en el propio Mario Conde. En este sentido, se está de acuerdo con Huyssen (2014: 181), para quien todos los fenómenos de la memoria son, preferentemente, conflictivos, y en un flujo constante en el tiempo. La memoria es siempre "el pasado presente", diría Huyssen (2014.), el pasado conmemorado y producido en el presente, que incluye, de forma invariable, "puntos ciegos y evasiones". Cuando Mario Conde y sus amigos en la terraza de su casa rememoran episodios vividos, lo que de hecho estaban realizando es un 'ataque del presente al pasado', seleccionando situaciones, condensando episodios y priorizando desenlaces, como las desventuras del amigo Carlos al volver de "una guerra que no era la de él".

El 'gesto nostálgico' es, entonces, un gesto que supone el conflicto, tornando a los personajes capaces de portar la ironía, el cuestionamiento de su propia vida y la crítica social como acciones constitutivas de su propia identidad. Una 'nostalgia conflictiva' que tanto se interesa por traer a escena la memoria nacional y los episodios revolucionarios de 1959, como una tensa autocrítica que, por momentos, parece 'paralizante' para Mario Conde y sus amigos. Se trata de un 'gesto nostálgico' que pone en competición situaciones y contextos separados por el tiempo y el espacio: por un lado, la nostalgia sobre un pasado que 'podría haber sido otro', y por el otro, la nostalgia depositada sobre un presente que se afirma en el conflicto con el pasado. Interesante destacar que, más allá de que Mario Conde es un personaje 'empapado' de memoria y nostalgia, en absoluto se inscribe en una contemporánea 'política de identidad' sustentada en el modelo de que 'mi memoria es más traumática que la suya'². Hay contingencia de más, y hay 'victimización' de menos en Mario Conde para sugerirse tales posturas.

El diccionario define "nostalgia" como una "tristeza melancólica" originada en el "recuerdo de una dicha perdida", sentir falta de casa, desear algo que quedó lejos o que ya pasó. La palabra es compuesta por 'nostos' (hogar) y 'algia' (dolor, pérdida, deseo). Como bien afirma Huyssen (2014: 91), el significado de esta palabra remite a una noción de "irreversibilidad del tiempo", algo en el pasado que ya no se puede alcanzar. Por eso, cuando hace su aparición, la nostalgia asume un sentido estrictamente negativo frente a todo proceso histórico sustentado en la noción de progreso, novedad, emancipación, futuro. Hay mucho de posmodernidad en este gesto, ya que el deseo nostálgico por el pasado se caracteriza por ser un gesto que 'desea otro lugar', una especie de "utopía invertida" (Huyssen, 2014). En *"Cuatro estaciones en La Habana"*, el desencanto, lo derruido, el abandono, la pérdida, despiertan el 'gesto nostálgico' porque mezclan los deseos temporales y espaciales por el pasado, por un momento anterior al gran acontecimiento 'fundacional' de la Cuba contemporánea: la Revolución de 1959.

2 Reflexión que se desprende de los análisis realizados por Huyssen (2014, 183) sobre la diferencia entre memoria colectiva y memoria conflictiva.

Pero esta preocupación con relación al deterioro de la sociedad cubana encubre, también, la nostalgia sentida por un período del proceso de la Revolución en que todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginarse otros futuros. Mario Conde, en realidad, no puede imaginar, junto a sus amigos, a la ciudad de La Habana antes de 1959, pero sí un pasado inmediato a su desenlace a partir de sus experiencias personales. Se siente nostalgia junto a los escombros de la ciudad, por ejemplo, porque estos aún parecen transmitirle una promesa que se desvaneció en sus años juveniles: la promesa de un futuro diferente, de un ‘futuro luminoso’. Es esta nostalgia la que, justamente, puede denominarse como ‘nostalgia conflictiva’, una que valoriza los fragmentos de memoria y adjudica una determinada temporalidad al espacio; es decir, otorgándole al espacio capacidad reflexiva al incluirlo en una particular historicidad (Candau, 2023). La ‘nostalgia conflictiva’ revela, a fin de cuentas, que el deseo, la crítica y el conflicto no se oponen a los ‘recuerdos afectivos’ que surgen como reflexión en Mario Conde. Como forma de nostalgia específica, transita en la ambigüedad de un ‘lamento sentimental’, de un ‘sentimiento de pérdida’, y la reivindicación crítica y el establecimiento de conflictos con un pasado. A diferencia de cualquier nostalgia, esta ambigüedad no puede tener como objetivo “construir alternativas futuras”, como bien sugiere Huyssen (2014: 94). Lo único que estaría sugiriéndose es permitir la presencia de una ‘dinámica de los encuentros’ y la propia construcción de los ‘lazos sociales’ en un presente sobrecargado de pasado.

Final

¿Cómo se ha entendido la serie *Cuatro estaciones en La Habana*, más allá de los análisis técnicos y de su narrativa? ¿Cuál es la particularidad de las reflexiones realizadas aquí? Principalmente, que la noción de conflicto, como ‘dinámica de los encuentros’ (Simmel, 1977), se manifiesta a través del ‘gesto nostálgico’ que de forma talentosa Leonardo Padura le pudo imprimir. Sería a través del conflicto la única forma que el detective Mario Conde adquiriría identificación, un ‘sí mismo’, sea con la tensión y obsesiva mezcla de tiempos y escenarios, como con su cuestionamiento al ‘futuro luminoso’ y su utopía sobre el progreso de la sociedad. El pasado, materializado en los edificios derruidos de La Habana y en la precariedad de lo cotidiano, oscila sobre un presente que no tiene otra alternativa que ofrecerse bajo la forma de nostalgia. Había quedado atrás toda energía vanguardista, política y cultural, en la medida que la novedad, la ruptura y el impulso de transformación parecían haberse cansado, y agotado. Aquel vanguardismo y energía modernizadora que había traído los ‘aires revolucionarios’ de 1959 se estaban convirtiendo, aceleradamente, en historia.

Leonardo Padura así lo quiso evidenciar. El detective Mario Conde se encuentra ‘después’ de todo y cualquier ‘esplendor revolucionario’, de todo apego a los valores impulsados sobre el ‘hombre nuevo’ socialista. ¿Por qué su recurrencia al pasado, su deseo de impetuoso retorno a un momento inicial de su destino? Se trata de un caso de nostalgia por los ‘buenos tiempos’, prometiendo un ‘reencantamiento del mundo’ que no significa otra cosa que un deseo por detener el tiempo. Temporalidad de lo simultáneo, cuyo desenlace es tener que convivirse ‘empapado’ de memorias. Si en algo la Revolución ha triunfado es en impregnar una noción de tiempo en la sociedad, en instituir una versión de temporalidad a la que Mario Conde y sus amigos hacen continuamente referencia de manera crítica.

Importa recordar que, al tratar el tema de las vanguardias culturales y el modernismo de los años de 1970, Huyssen (1992a:152) afirmaba que “la búsqueda de la

tradición, combinada con un intento de recuperación, parece más importante para el postmodernismo que la innovación y la ruptura” (Huyssen, 1992a: 154). Esto deviene de su hipótesis acerca de que el posmodernismo ha ido siempre en busca de la tradición aun cuando pretendiese la innovación y la crítica. Para Huyssen, como la escena artística no ha sido capaz de generar movimientos y tendencias para mantener el vanguardismo, todo gesto creativo, así como toda sociabilidad presente, tienden a volver sus miradas hacia el pasado como manera de satisfacer las demandas de acontecimientos culturales.

Es este el posmodernismo presente en *Cuatro estaciones en La Habana*, raramente mencionado en análisis sobre su significado sociocultural e histórico. Aparte de las memorias y recuerdos, de los escenarios urbanos derruidos, existe en Mario Conde una búsqueda diversa del pasado que en prácticamente todas de sus manifestaciones cuestiona lo que ha sido la orientación política y cultural fundamental de la sociedad cubana pos-1959. No se trata, de hecho, de una búsqueda de tradiciones perdidas, de raíces a ser recuperadas, aunque si de una afirmación nostálgica de su persona que solo es posible con su acidez crítica, humor, ironía y conflictividad. El sonido de las teclas de su máquina de escribir, el humo de su cigarrillo, en aquellos instantes en que se ‘instituye’ en escritor, son situaciones en las que, anticipadamente, nos depara con un futuro de computadores y rayos láser que no pueden adquirir sentido en su particular mundo. El conflicto con el devenir del tiempo es la única utopía para la ‘nostalgia conflictiva’ del detective Mario Conde. Aquí radica su ‘crítica posmoderna’.

Bibliografía

ANDRADE, M. E. S., DEMURU, P., PIASSI, L. P. (2023). “Desenvolvimento e cinema de ficção científica: uma análise semiótica”. **Comunicação & Inovação**, Vol. 24, 1-17.

BAUMAN, Z. (1997). **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus.

BERMAN, M. (1989). **Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad**. Buenos Aires: Siglo XXI.

CANDAU, J. (2023). **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto.

CONNOR, S. (1993). **Cultura Pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola.

GADEA, C. A. (2018). “El interaccionismo simbólico y sus vínculos con los estudios sobre cultura y poder en la contemporaneidad”. **Sociológica**, vol.33, n.95, 39-64.

..... (2017). **Fragmentos de la posmodernidad**. Cultura, política y sociabilidad en América Latina. La Habana: TEMAS.

..... (2007). **Paisagens da pós-modernidade**. Cultura, política e sociabilidade na América Latina. Itajaí: UNIVALI.

GADEA, C. A.; TEIXEIRA DA SILVA, R. (2022). “La Habana censurada: cultura y política a través del film *Pasado Meridiano PM* (Cuba, 1961). **Iberoamericana**. XXII, N° 79, 171-185, Berlín.

HIRSCH, M. (2015). **La generación de la posmemoria**. Escritura y cultura visual después del holocausto. Madrid: Carpe Noctem.

HUYSEN, A. (1992a). “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70” en PICO, J. (Comp.). **Modernidad y Postmodernidad**. Madrid: Alianza, 141-164.

..... (1992a). “Cartografía del postmodernismo” en PICÓ, J. (Comp.). **Modernidad y Postmodernidad**. Madrid: Alianza, 189-248.

..... (2014). **Culturas do passado-presente**. Modernismos, artes visuais, políticas de memória. Rio de Janeiro: Contraponto.

LYOTARD, J. F. (1989a). **La condición postmoderna**. Madrid: Cátedra.

..... (1989b). **La Fenomenología**. Barcelona: Paidós.

MARTÍNEZ, P. (2011). “Figuras del poder en la sociedad cubana retratada por Leonardo Padura”. **reCHERches**, N° 6, 247-256.

OBERLI, N. (2019). “Pasado Perfecto de Leonardo Padura: análisis de una problemática con trasfondo revolucionario”. **Boletín Hispánico Helvético**. N° 33-34, 37-60.

PERILLI, C. (2016). “Las Habanas de Mario Conde en Las cuatro estaciones en La Habana de Leonardo Padura Fuentes”. **Telar**. N° 17, 54-68.

PORBÉN, P. (2014). **La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba**. Madrid: Verbún.

SARLO, B. (2007). **Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras.

SIMMEL, G. (1977). **Sociología**. Madrid: Ed. Revista de Occidente.

..... (1983). “O estrangeiro” em MORAES FILHO, E. (Org.). **Simmel**, São Paulo: Ática.

TOSIK, M. (2022). “La novela policiaca y la crisis. El discurso identitario en la serie Mario Conde de Leonardo Padura”. **Cahiers d'études romanes**. N° 44, 39-54.

WAGNER, P. (1997). **Sociología de la modernidad**. Barcelona: Herder.