

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Máscaras de Leonardo Padura Fuentes:

subversión y crítica en un escritor cubano de adentro.

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

CLAUDIA PALACIOS SOTELO

ASESOR:

LIC. GONZALO EDMUNDO CELORIO BLASCO

CIUDAD UNIVERSITARIA

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A mis maestros, especialmente a Gonzalo Celorio, Rafael Rojas, Concepción Company y Teresa Miaja.

A las increíbles personas con las que comparto la vida. Mi familia: Arturo, Claudia, Daniela Romina y Alejandra. Y amigos: Libia Ennedi, Valentina Morales, Abril Monserrat, Daniela de la Parra, Yenisen, Janine F., Candy y Fer, Jorge y Diego, Vernon, Carmen Salinas. A los de base, a los itinerantes, a los que ya no están y a los venideros.

Índice

Introducción	4
Capítulo I En torno a las características de la narrativa cubana contemporánea	6
Capítulo II La narrativa subversiva de Leonardo Padura	39
Capítulo III <i>Máscaras</i>	64
Conclusiones	116
Bibliografía	124

Introducción

En la presente tesis analizaré el discurso crítico presente en *Máscaras* (Leonardo Padura. Barcelona: Tusquets, 1997), novela policial del escritor cubano Leonardo Padura Fuentes (1955). Esta obra es parte de la tetralogía titulada *Las cuatro estaciones*, compuesta además por *Pasado Perfecto* (Barcelona: Tusquets, 2000), *Vientos de Cuaresma* (Barcelona: Tusquets, 2001), y *Paisaje de otoño* (Barcelona: Tusquets, 1998)¹; cada una de ellas corresponde a una de las cuatro épocas del año – invierno, primavera, verano y otoño – y, en su totalidad, la tetralogía da cuenta de un año de la vida del personaje principal: Mario Conde, teniente investigador de la Central de policía en La Habana, Cuba.

El estudio de la obra de Leonardo Padura Fuentes partió de una pregunta sobre la narrativa cubana que se escribe actualmente *dentro* de la isla: si dicha narrativa es o no una expresión autónoma y crítica, o bien, si se trata de una literatura subordinada al régimen político actual de la isla – el gobierno revolucionario instaurado en el año de 1959 – que, como tal, pone al servicio de éste su quehacer literario.

Como explicaré más adelante, desde el triunfo de la Revolución cubana se han creado dos categorías más o menos identificables, a partir de las cuales se ha pretendido otorgar un valor a las expresiones literarias cubanas. Por una parte se encuentra la idea de que existe una narrativa “preconcebida”, que se instrumenta como medio de legitimación y conservación del orden revolucionario. Por el otro lado, se ha proyectado la imagen de una literatura plenamente independiente, expresión crítica que lleva a cabo el ejercicio literario completamente desligada de una u otra postura ideológica.

No obstante, entre ambas ideas descansa una amplia variedad de manifestaciones literarias con respecto al régimen político actual de la isla, mismas que no se acoplan fácilmente a ninguno de los extremos enunciados. Es posible, entre otras, hablar de una literatura que intenta ser independiente y se enfrenta con problemas no sólo de censura, sino también de autocensura; expresiones, en fin, que van desde el elogio de la Revolución hasta actitudes más o menos críticas a lo largo de cincuenta años.

Debido a ello, la pregunta original de este trabajo se vuelca sobre este corpus cambiante, es decir, sobre las diversas formas de diálogo y negociación que se han establecido entre la literatura cubana y los derroteros de la Revolución.

¹ Debido a que no pude encontrar las primeras ediciones (cubanas) de la tetralogía en su totalidad, en la presente tesis me basaré en las ediciones de Tusquets, casa editorial que ha publicado la gran mayoría de las obras de Leonardo Padura.

La hipótesis de este trabajo es que dentro de Cuba se producen textos narrativos críticos, tanto como los que escriben los diversos autores cubanos que viven fuera de la isla, ya sea en el exilio o la diáspora. Pese a que más adelante abordaré este y otros aspectos, concernientes a lo que podría denominarse la “literatura de afuera”, vale la pena señalar desde el comienzo la diferencia que existe entre estas dos formas de emigración, presentes en la historia política de la isla a partir del cisma de 1959.

Por diáspora entendemos el amplio índice de emigración que se registra en Cuba a partir de la instauración del régimen revolucionario, sin que dicho término conlleve connotaciones políticas, o bien, sin que se establezca una relación de oposición con respecto a la Revolución cubana.

En cambio, el exilio se refiere a aquella primera generación de escritores, intelectuales y artistas cubanos que tuvieron que abandonar la isla durante los primeros años del régimen (entre 1959 y 1961), debido a que por su formación y trayectoria intelectual se veían, en el mejor de los casos, amenazados por el nuevo orden político. Asimismo, el exilio comprende las posteriores generaciones que siguieron este camino, y cuya salida de la isla se encuentra condicionada por la oposición que manifiestan con respecto al régimen revolucionario actual.

Así bien, la hipótesis de la presente tesis es que determinar las características de una novela cubana con base en un criterio geográfico constituye un error debido a que este criterio no resulta operativo a la hora de analizar las diversas producciones narrativas escritas dentro o fuera de la isla. El corpus de la narrativa cubana contemporánea es de tal manera vasto y heterogéneo que es posible encontrar textos de la más diversa índole con independencia de su lugar de producción.

Precisamente por la diversidad y complejidad que ofrece la narrativa cubana contemporánea, no pretendo señalar que todas las obras narrativas escritas dentro de la isla son críticas, sino demostrar que sí hay textos narrativos producidos dentro de Cuba que llevan a cabo análisis serios e incisivos sobre su sociedad y su tiempo, como en el caso de *Máscaras*.

Así bien, esta tesis se propone un estudio de los rasgos críticos presentes en *Máscaras*, del planteamiento esencial de esta novela y de los recursos que pone en marcha para la articulación de un discurso que analiza y cuestiona los mecanismos del poder y sus consecuencias en la sociedad.

El objetivo es demostrar que *Máscaras* contiene una propuesta creativa crítica, en tanto que cuestiona los preceptos de un poder uniformante y excluyente y presenta

una visión inclusiva de todos los actores que conforman una sociedad. En este sentido, señalaré asimismo la forma en que esta visión inclusiva contribuye a romper con el molde de un sujeto homogeneizante – el *sujeto revolucionario* – impuesto por los mecanismos del poder en Cuba, al tiempo en que propone la inclusión del *otro* y una serie de valores tales como la tolerancia, el diálogo, la crítica y la libertad de expresión como únicas vías para la creación de una *nueva sociedad*.

Finalmente, señalaré de qué manera la ruptura de este sujeto revolucionario inscribe la obra de Leonardo Padura Fuentes en un proceso más amplio, del que participan obras producidas tanto dentro como fuera de la isla. De acuerdo con Rafael Rojas² dicho proceso se perfila como la ruptura de un canon nacional mediante la cual la literatura cubana comienza a convertirse en una *literatura transnacional*, que se crea desde distintos lugares del mundo y que produce nuevas formas de convivencia del campo intelectual cubano, así como nuevos espacios para expresar las condiciones de los cubanos en la actualidad. De esta manera, *Máscaras* se suma a las diversas obras cuyas miradas construyen una nueva idea de literatura, política, y nación.

Con ello, busco zanjar uno de los problemas que presenta la narrativa cubana contemporánea, esto es, la división que se ha impuesto a esta expresión en un *dentro* y un *fuera*. Al estudiar la obra de Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, a partir de los rasgos que constituyen esta novela y de la honda visión que genera, y al inscribirla en un proceso más amplio que, por las características que analizaré, la relaciona con esta *literatura transnacional*, deseo mostrar que no existen dos narrativas cubanas, sino una sola.

Capítulo I. En torno a las características de la narrativa cubana contemporánea.

I.

¿Qué supone una pregunta que, desde su planteamiento, marca una división en la narrativa cubana contemporánea? Es decir, ¿a qué debemos un estudio sobre la propuesta narrativa de un escritor de *adentro*? Y, por último, ¿a qué se debe que la

² Rafael Rojas. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006. Colección Argumentos. 505 pp. A continuación, me basaré en este autor para establecer una breve cronología de la historia de la narrativa cubana contemporánea, así como para desarrollar mis argumentos con respecto a las características que esta expresión presenta.

una visión inclusiva de todos los actores que conforman una sociedad. En este sentido, señalaré asimismo la forma en que esta visión inclusiva contribuye a romper con el molde de un sujeto homogeneizante – el *sujeto revolucionario* – impuesto por los mecanismos del poder en Cuba, al tiempo en que propone la inclusión del *otro* y una serie de valores tales como la tolerancia, el diálogo, la crítica y la libertad de expresión como únicas vías para la creación de una *nueva sociedad*.

Finalmente, señalaré de qué manera la ruptura de este sujeto revolucionario inscribe la obra de Leonardo Padura Fuentes en un proceso más amplio, del que participan obras producidas tanto dentro como fuera de la isla. De acuerdo con Rafael Rojas² dicho proceso se perfila como la ruptura de un canon nacional mediante la cual la literatura cubana comienza a convertirse en una *literatura transnacional*, que se crea desde distintos lugares del mundo y que produce nuevas formas de convivencia del campo intelectual cubano, así como nuevos espacios para expresar las condiciones de los cubanos en la actualidad. De esta manera, *Máscaras* se suma a las diversas obras cuyas miradas construyen una nueva idea de literatura, política, y nación.

Con ello, busco zanjar uno de los problemas que presenta la narrativa cubana contemporánea, esto es, la división que se ha impuesto a esta expresión en un *dentro* y un *fuera*. Al estudiar la obra de Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, a partir de los rasgos que constituyen esta novela y de la honda visión que genera, y al inscribirla en un proceso más amplio que, por las características que analizaré, la relaciona con esta *literatura transnacional*, deseo mostrar que no existen dos narrativas cubanas, sino una sola.

Capítulo I. En torno a las características de la narrativa cubana contemporánea.

I.

¿Qué supone una pregunta que, desde su planteamiento, marca una división en la narrativa cubana contemporánea? Es decir, ¿a qué debemos un estudio sobre la propuesta narrativa de un escritor de *adentro*? Y, por último, ¿a qué se debe que la

² Rafael Rojas. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006. Colección Argumentos. 505 pp. A continuación, me basaré en este autor para establecer una breve cronología de la historia de la narrativa cubana contemporánea, así como para desarrollar mis argumentos con respecto a las características que esta expresión presenta.

hipótesis de este trabajo sea precisamente que en Cuba se escriben textos tan críticos como los que se escriben fuera?

Inevitablemente, el planteamiento del que parto establece de antemano una separación – que se puede ubicar a partir del triunfo de la Revolución cubana, sobre todo en los años que van de 1959 a 1961, pero que continúa hasta nuestros días – entre la narrativa que se escribe dentro de la isla y aquella que se produce fuera de las fronteras nacionales.

Por ello, es necesario precisar los motivos que me han conducido a delimitar de esta manera el campo de estudio, así como a demostrar el carácter crítico de la narrativa escrita dentro de la isla. Asimismo, debo establecer una serie de matices con respecto a lo que se denomina, hoy en día, la literatura de adentro y la literatura de afuera.

La división contenida en el planteamiento que da pie a esta tesis encuentra sus antecedentes en el cisma que experimentaron la narrativa cubana y las demás expresiones culturales de la isla a raíz del triunfo de la Revolución cubana en el año de 1959, y de la instauración del gobierno revolucionario:

Cualquier acercamiento a la historia de la cultura contemporánea cubana debe enfrentarse a la gran transformación producida por el triunfo revolucionario en 1959 y la edificación, en los años siguientes, de un régimen marxista leninista. Este cambio, en el mejor sentido revolucionario del término, no sólo produjo un nuevo orden social y un nuevo repertorio de prácticas, valores, discursos y costumbres, sino que quebró el campo intelectual de la isla en actitudes de adhesión, rechazo y otras formas sutiles de procesamiento simbólico del conflicto.³

Con la llegada de la Revolución, el campo intelectual cubano se vio fragmentado. Por un lado, muchos intelectuales y escritores apoyaron la causa revolucionaria desde sus inicios. Por otro lado, hubo quienes desde el principio se opusieron al nuevo orden político y social en la isla, así como otros que simplemente no adoptaron una postura pública con respecto a la Revolución, y que continuaron (en la medida de lo posible) sus formas de vida ya establecidas de antemano. Por último, hubo muchos otros escritores e intelectuales que apoyaron la Revolución en sus inicios y que, más tarde o más temprano, retiraron su apoyo a la misma.

Más adelante, cuando el control ideológico del Estado comenzó a recrudecerse, salieron a flote cuestiones fundamentales en torno a la falta de libertad de expresión en la isla, al verdadero carácter del compromiso del escritor e intelectual dentro del régimen revolucionario y a la naturaleza – totalitaria – de la Revolución cubana,

³ Rojas. *Op. cit.* p. 11-12.

cuestiones que vinieron a abismar aún más las diferentes posiciones dentro del campo intelectual cubano.

En la esfera de la literatura y las otras expresiones culturales cubanas, el cisma de la Revolución se manifiesta en las sucesivas oleadas migratorias (exilio y diáspora) de un amplio número de escritores, artistas e intelectuales, registradas a lo largo de los 50 años del régimen. Al fenómeno de emigración se suma a una fuerte polarización de las posturas políticas asumidas dentro o fuera de la isla, polarización que se tradujo en la defensa a ultranza de la Revolución, o bien, en la fiera oposición a la misma.

A partir del éxodo de escritores e intelectuales cubanos, de la polarización de posturas y de los diferentes rostros que han ido tomando las políticas culturales dentro de la isla, comenzó a cuestionarse el compromiso del intelectual dentro de la Revolución cubana, es decir, el compromiso de aquellos que decidieron permanecer en Cuba, así como la naturaleza de las expresiones literarias y artísticas producidas por éstos.

Más aún, a partir de los diversos conflictos originados por la instauración del régimen revolucionario en la isla, comenzaron a gestarse dos bandos perfectamente delimitados, por lo menos en apariencia, en el campo intelectual cubano: el del exilio y el de aquellos intelectuales que permanecieron en Cuba. Como señalan varios estudiosos del conflicto, la fragmentación de este campo suele verse de manera binaria, a partir de entidades políticas y geográficas, entre los que apoyan a la Revolución y los que mantienen una postura crítica y opuesta con respecto a ella:

Tradicionalmente, el cisma de la sociedad y la cultura cubanas, en la segunda mitad del siglo XX, ha sido conceptualizado desde categorías binarias como *revolución* versus *contrarrevolución*, *castrismo* versus *anticastrismo*, *comunismo* versus *anticomunismo*, *nacionalismo* versus *anexionismo*, *socialismo* versus *liberalismo* o *totalitarismo* versus *democracia*. Esas identidades, ideológicas, políticas o sentimentales, se han visto delineadas de manera binaria, en un reflejo bastante nítido de la Guerra Fría, afianzando la certeza de que existen dos bandos, simétricamente divididos y homogéneamente configurados.⁴

Esta separación es la que ha hecho posible, hoy en día, que hablemos de una literatura de afuera y una literatura de adentro. Ya que cada vertiente ha sido agrupada a partir de una serie de características que atienden más a lo político que a lo literario (como si se tratara de dos bloques completamente distintos), esta visión ha originado un prejuicio con respecto a la narrativa que se escribe dentro de la isla.

⁴ *Ibidem*. p. 12

Los mecanismos mediante los cuales se han designado los atributos de estas dos vertientes descansan en el razonamiento según el cual los escritores que salen de la isla – es decir, *se separan* del régimen – escriben textos críticos y autónomos con respecto a la Revolución cubana y al régimen revolucionario, mientras que los escritores que han decidido permanecer dentro apoyan incondicionalmente el régimen actual, apoyo que se traduce en obras con una alta carga ideológica, obras politizadas que anteponen su respaldo al régimen por encima de la labor creativa del escritor:

La literatura cubana ha estado caracterizada por el estigma de la ideologización. Tanto dentro como fuera de Cuba se ha querido ver esta literatura en una función predominantemente ideológica y en polos antagónicos: de un lado los escritores que están dentro de Cuba, escribiendo a favor del régimen, y de otro los que viven fuera del país, y que están en contra de la Revolución. Pero entre un extremo ideológico y otro hay una serie de matices donde creo que se expresa la verdadera esencia de la literatura cubana contemporánea.⁵

Debemos esta fuerte polémica a posturas extremas por parte de ambos lados, así como a la crítica que ha enturbiado su labor analítica al otorgar un lugar privilegiado a aquellos aspectos políticos que escapan al estudio de una obra. Es precisamente el ánimo de dar voz a los matices, a las propuestas constructivas, a algunos escritores de adentro – como es el caso del autor que ocupa la atención principal de este ensayo – lo que me ha llevado a la elaboración de la presente tesis.

Por su parte, este trabajo no sostiene que la literatura es una expresión pura y completamente alejada de los aspectos políticos, históricos, económicos y sociales que la rodean. Por el contrario, en el análisis de una obra es posible encontrar cada uno de estos factores. Sin embargo, al hacer un análisis literario, estos aspectos deben ser estudiados desde la obra, y no a través de discursos externos a ella.

En conclusión, esta visión binaria del conflicto es la que nos lleva, en primera instancia, a señalar el carácter crítico de la narrativa de adentro – ya que esta vertiente no ha sido valorada en su justa medida, como explicaremos a continuación – pero también a tratar de desdibujar esos márgenes entre ambas vertientes en virtud de un conjunto de rasgos que, lejos de separar, acercan y enriquecen a la narrativa cubana sin importar su lugar de producción.

II.

⁵ Juan Armando Epple. “Entrevista. Leonardo Padura Fuentes”. *Hispanérica*. 24: 71 (Agosto 1995): p 49.

Como ya ha sido señalado, el triunfo de la Revolución y la instauración del gobierno revolucionario son, sin duda, factores que han influido de manera sistémica en la literatura cubana y en las otras expresiones culturales de la isla.

La Revolución cubana ha tenido efectos positivos y negativos en la literatura de este país; más allá de las consecuencias que podríamos calificar como buenas o malas, la Revolución está íntimamente ligada a la literatura cubana, en tanto que ha sido, entre otras cosas, uno de los temas rectores de las expresiones culturales producidas en la isla y el exilio durante medio siglo.

La literatura se ha encargado de dejar un registro de sus logros, de los cambios sin precedentes que ha originado, del ambiente y el ánimo revolucionarios, de la empresa de la construcción de una nueva sociedad. Hoy en día, esta misma literatura se ha dado a la tarea de pensar la Revolución cubana, de cuestionarla y reflexionar sobre un lapso que ya proyecta una larga sombra.

Por su parte, la Revolución llevó a cabo cambios en materia de política cultural que marcaron el desarrollo de la literatura cubana. Así bien, es imposible realizar un acercamiento a la literatura o a cualquier otra expresión cultural cubana sin tener en cuenta la enorme influencia de la Revolución en la cultura y en la rearticulación del campo intelectual cubanos:

La Revolución cubana, qué duda cabe, transformó, a la vez, la cultura de la isla y las relaciones culturales del mundo occidental con esa pequeña nación latinoamericana. El cambio cultural fue impulsado por el abandono de los patrones liberales, republicanos y – aunque no democráticos – representativos que regían la vida política y económica de Cuba desde finales del siglo XIX y la adopción de un sistema socialista, basado en la propiedad estatal sobre los medios de producción, el poder de un partido y un líder únicos, la implementación de una ideología oficial comunista y nacionalista y el desarrollo de una ciudadanía con amplios derechos sociales y escasos derechos civiles o políticos.⁶

La narrativa cubana ha vivido momentos de gran dinamismo, pero asimismo ha padecido momentos lamentables en materia política y cultural; los cambios en estos terrenos alcanzaron los espacios más íntimos de la producción literaria, generando, entre otras cosas, un complejo de deuda con la Revolución así como la autocensura por parte de muchos escritores.

⁶ Rojas. *Op. cit.* p. 447.

La llamada *generación de la Revolución* es uno de los ejemplos más elocuentes al respecto de la influencia de la política cultural puesta en marcha a partir de 1959. Gracias a los cambios que introdujo la Revolución cubana, fue posible “rescatar” a futuros escritores e intelectuales cuando éstos eran jóvenes y niños, como es el caso de figuras tan emblemáticas de esta generación como Reinaldo Arenas o Senel Paz. Se trata de una promoción que tuvo la oportunidad de recibir una formación intelectual gracias a los cambios producidos por la Revolución. En palabras de Senel Paz:

Yo soy un gran beneficiado de la política cultural cubana. Yo fui la primera persona en toda la historia de mi familia, tanto paterna como materna, que terminó la enseñanza primaria y, con mucho, fui el primero que pisó una universidad, que estudió lo que quiso y se graduó. Soy un graduado universitario. Yo mismo. Esto era inaudito. Y le debo a la Revolución no el hecho de ser escritor, que ya es una exquisitez; le debo ser una persona, tener pensamiento, ser un intelectual.⁷

Esta generación de *escritores de la Revolución* es un ejemplo concreto de la profunda influencia de la Revolución en las expresiones culturales cubanas. Por una parte, como ha sido señalado y de acuerdo con Senel Paz, gracias a la política cultural cubana puesta en marcha es posible hablar de toda una generación de escritores y obras tan brillantes como *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz o *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas.

Sin embargo, otra de las caras de dicha influencia ha sido un sentimiento de deuda con la Revolución, que ha promovido, en mayor o menor grado, la autocensura y ha impedido en algunos casos que estos escritores mantengan una posición crítica frente a los conflictos o contradicciones del sistema revolucionario.

A los primeros años de la Revolución cubana corresponde una etapa de gran energía creativa en el ámbito cultural. A estos años se debe la emergencia de la mencionada *generación de escritores de la Revolución*, así como un ambiente marcado por el intercambio y la confluencia de diferentes corrientes estéticas, literarias y políticas producidas en Cuba y en el resto del mundo, y recogidas en publicaciones como *Lunes de Revolución*, suplemento literario del periódico *Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante. La vitalidad y alcance de esta revista, que, al decir de su director: *se convirtió en la primera revista literaria en español de América, o de*

⁷ Emilio Bejel. *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos 1979-1989*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. p. 306-307.

*España, que podía presumir de una tirada cada lunes de casi 200.000 ejemplares,*⁸ es otro de los ejemplos del carácter de la primera etapa de la Revolución en materia de política cultural.

Como es bien sabido, la Revolución cubana no sólo conmocionó el campo intelectual de la isla, sino que convocó con su espíritu a escritores e intelectuales de Latinoamérica y del mundo, que la acogieron con el mismo entusiasmo durante sus años más tempranos. Gracias a ello, fue posible la interacción dinámica entre éstos y el ámbito intelectual cubano, a través de la creación de instituciones fundamentales, para Cuba y el resto de las naciones Latinoamericanas, como Casa de las Américas o, en menor medida, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).

Durante esta etapa, que Rafael Rojas sitúa en los primeros diez años del régimen, la Revolución cubana tuvo un papel decisivo en la promoción y desarrollo de la cultura, la literatura y las otras artes tanto en la isla como en Latinoamérica. Asimismo, la Revolución y los cambios llevados a cabo a raíz de su instauración constituyeron un enorme reflector bajo el cual la literatura cubana cobró dimensiones incluso ejemplares.

Este ambiente cultural, que se extiende a lo largo de la década del sesenta, promovió la integración de escritores cubanos pertenecientes a distintas generaciones y provenientes de diferentes sectores sociales. De tal manera, convivieron en un mismo espacio y tiempo escritores oficiales, ya formados y con una gran reputación, como Nicolás Guillén o Alejo Carpentier, con escritores cuyas obras apenas comenzaban a despuntar, como es el caso de Reinaldo Arenas; o bien, José Lezama Lima y Virgilio Piñera, cuyo liderazgo estético había sido hasta ese momento incuestionable, con la vanguardista generación de los años cincuenta a la que pertenecían Guillermo Cabrera Infante y Heberto Padilla.

Algunas de las consecuencias de la primera etapa de la Revolución se dejan sentir en las obras canónicas de la narrativa cubana contemporánea. Rafael Rojas señala la emergencia de formas de convivencia, de diálogo e interacción en este ámbito intelectual muy particulares, tales como el *chisme* o la parodia, presentes en textos como *Vidas para leerlas* de Guillermo Cabrera Infante.

La importancia de esta etapa de la vida cultural cubana estriba, entre otros aspectos, en que constituye el embrión de una serie de prácticas originadas en la primera

⁸ Guillermo Cabrera Infante. *Mea Cuba*. En *Infanterías*. Compiladores, selección e introducción Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí. México: F.C.E. 1999. Tierra Firme. p. 822

década de la Revolución y que se extienden hasta nuestros días. El conjunto de estas prácticas se ha ido configurando mediante la mutua lectura entre los escritores, el estudio de sus obras, sus roces y desacuerdos así como el reconocimiento de su labor, y se manifiesta en los diferentes recursos y discursos, tales como el *chisme* antes mencionado, la parodia o la intertextualidad que presentan las obras narrativas.

Por ello, a títulos como *Vidas para leerlas* sería posible agregar, entre otros textos, las semblanzas que Eliseo Alberto realiza de otros escritores e intelectuales cubanos en *Dos cubalibres* o el mencionado gusto por la intertextualidad, tan característico de la narrativa cubana contemporánea, mediante el cual diversos autores realizan homenajes, reconocimientos, o críticas a otros escritores y obras cubanas.

Como veremos más adelante, este tipo de prácticas, propias de un campo intelectual fragmentado, pero sumamente vivo y dinámico, es lo que hace posible la emergencia de una literatura cubana *transnacional*, escrita desde diversos horizontes desde los cuales escritores e intelectuales traspasan las fronteras geográficas y temporales y reconfiguran el nuevo campo intelectual cubano.

La prohibición de la película *P.M.*, dirigida por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal en junio de 1961, fue el primero de un conjunto de eventos que anunciaba, en palabras de Guillermo Cabrera Infante, *la punta negra del iceberg totalitario*⁹ del régimen revolucionario. Como es sabido, la película retrataba la vida nocturna de La Habana de los años sesenta, sin más discurso narrativo que el de las imágenes captadas por la cámara:

Tal como sugiere el título se trataría de un panorama de La Habana sin guías, después del anochecer: furtivas incursiones de la cámara en restaurantes turbios en penumbra y bares y cuevas aún abiertas sin Polifemo, concurridos por la clientela habitual, el cubano de a pie: obreros, vagos, bailadores de todo sexo y raza, que se empeñaban en vivir el momento antes de que termine la velada.¹⁰

La película fue prohibida e incautada por la Comisión Revisora del ICAIC, acusada de ser *contrarrevolucionaria* debido a que las prácticas sociales mostradas en el filme estaban muy lejos de ser ejemplares o bien, no proyectaban la imagen del *hombre nuevo* que el régimen revolucionario se afanaba en construir:

Visto hoy resulta inexplicable la desproporcionada atención que recibió el documental. Pero *P.M.* (...) tenía dos inconvenientes: en tiempos dignos del género épico, se regodeaba de un tipo de vida desvinculado del nuevo proyecto

⁹ Cabrera Infante. *Op. cit.* p. 824.

¹⁰ *Ibidem.* p 825.

social; por si fuera poco, la película, producida por *Lunes de Revolución*, fue un peón en el fuego político cruzado entre diferentes facciones que se disputaban el poder cultural.¹¹

En medio de un periodo de inestabilidad política – meses antes había tenido lugar la invasión de Bahía de Cochinos, Fidel Castro acababa de declarar a Cuba república socialista, y el Comité Cultural preparaba un congreso en La Habana, donde serían invitados escritores simpatizantes con la Revolución – la prohibición de *P.M.* produjo un amplio revuelo dentro de la isla, mismo que los organismos institucionales trataron de acallar.

La crisis interna iniciada con la prohibición de *P.M.* – punto de partida de la inconformidad de Guillermo Cabrera Infante con respecto a la Revolución cubana – tuvo como resultado más directo el cierre del suplemento literario *Lunes de Revolución*, y la pronunciación del discurso de Fidel Castro conocido como *Palabras a los intelectuales*. El discurso fue parte de una serie de reuniones llevadas a cabo en la Biblioteca Nacional a lo largo de tres viernes consecutivos en junio de 1961, y en él quedaron sentadas las bases que regirían las prácticas culturales y literarias durante los siguientes años.

Este discurso estableció tres principios con respecto a la producción literaria y cultural en Cuba. El primero, concerniente a la *forma*, otorgaba la mayor libertad en este rubro, no imponía una corriente estética determinada – como el realismo socialista –, ni excluía ningún medio de expresión en el arte y la literatura.

En el entendido de que el “arte nuevo”, el “arte de la revolución” surgiría de manera natural, en relación con los cambios implementados y con la emergencia de una nueva realidad en la isla, el segundo principio supone una renuncia por parte del Estado a imponer la creación artificial de expresiones artísticas más acordes con un país socialista en construcción:

¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera, y si lo que escribe no sirve, allá él. Si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar. Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prisma del cristal revolucionario. Ése también es un derecho del gobierno revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que quiere expresar.¹²

¹¹ Jorge Fornet. Prólogo. *Cuento cubano del siglo XX*. México: F.C.E. 2002. Tierra Firme. p. 16

¹² Fidel Castro. “Palabras a los intelectuales”. En *Estética y marxismo*. Introducción y compilación Adolfo Sánchez Vázquez. México: Era, 1970. El hombre y su tiempo. Tomo II p. 370.

Ambos principios situaban la política cultural cubana en una posición de relativa apertura y tolerancia. No obstante, el tercer principio – *dentro de la revolución, todo; contra la revolución nada* – ha generado problemas incalculables para la narrativa y las otras expresiones artísticas y culturales cubanas contemporáneas:

La revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tenga oportunidad y libertad para expresarse, dentro de la revolución. Esto significa que dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada. Contra la revolución nada, porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella.¹³

Uno de los problemas cardinales en torno a la máxima fidelista estriba en la ambigüedad contenida en estas palabras, o bien, en la dificultad que ofrecen a la hora de trazar los márgenes que separan un *dentro* de un *contra*; estos márgenes, por otro lado, se han ido ensanchando o estrechando conforme a las propias necesidades políticas del régimen revolucionario en diferentes momentos históricos.

De acuerdo con la máxima fidelista, todas las expresiones culturales y literarias producidas en Cuba estarían condicionadas al resguardo y protección de la Revolución cubana en todo momento. Así, en estas palabras se encuentra cifrada una coartada a la libertad de expresión en la isla, que debe constantemente alinearse a un *dentro*, como he mencionado, muchas veces movedizo. Este sesgo – ambiguo, movedizo, difuso – a la libertad de expresión en la isla, pone en duda la esencia del régimen revolucionario, la naturaleza de las obras producidas *dentro* del mismo – su carácter autónomo e independiente –, y el compromiso de los intelectuales cubanos.

De tal manera, estas palabras han sido motivo de amplios cuestionamientos desde diferentes ámbitos intelectuales y a lo largo de los casi cincuenta años del régimen. Junto con otros hechos que describiré a continuación, la discrecional de Fidel Castro ha contribuido a promover una visión muy específica sobre la praxis cultural cubana: la de una praxis plenamente suscrita al sistema revolucionario, condicionada

¹³ Castro. *Op. cit.* p. 363.

por éste en todo momento, y asimismo la de un compromiso incondicional de los intelectuales con un régimen totalitario.

Precisamente por las fuertes y extremas polémicas que han engendrado, es necesario señalar que estas palabras encontraron cierto grado de legitimidad en el contexto histórico de los primeros años de la edificación del régimen revolucionario. La construcción de este régimen, que llevó a cabo cambios radicales en todas las estructuras sociales y que se desarrollaba en medio de un ambiente hostil – cuyas manifestaciones concretas podemos encontrarlas en la invasión a Bahía de Cochinos y en bloqueo o embargo económico aplicado por los Estados Unidos a Cuba desde el año de 1961– demandaba a los actores sociales la máxima unidad para preservar el nuevo orden social y económico. Por otra parte, el ánimo social se correspondía con el proyecto revolucionario, con las causas por las que luchaba. Ambrosio Fornet ha descrito el contexto de este discurso en su artículo titulado “El enigma cubano”:

Para situar el drama de los excluidos en su verdadero contexto habría que aclarar que el citado discurso se pronunció el 30 de junio de 1961, apenas dos meses y medio después de Playa Girón, la invasión de Bahía de Cochinos organizada por la CIA. Las Palabras a los intelectuales hallaron su tono y su caja de resonancia natural en el clima político de la época, caldeado por la indignación contra los yanquis, el orgullo de la victoria y la exaltación nacionalista. Para cada uno de los bandos en pugna el dilema tenía, pues, significados distintos: para los partidarios equivalía al máximo de libertad; para los adversarios, a la más rígida censura. Es así, en medio de la agresión militar y el torbellino de la lucha de clases, con el beneplácito de unos – los más – y la irritación de otros – los menos –, como se instaura el discurso de la plaza sitiada con sus correspondientes estrategias y mecanismos coercitivos. Y puesto que nadie es libre del todo allí donde no todos son libres, tuvimos que ceder una parte de la libertad recién conquistada para no correr el doble riesgo de enfrascarnos en disputas internas y de “dar armas al enemigo”. Una decisión necesaria pero igualmente riesgosa, porque podía servir para justificar todas las coartadas de la censura y la autocensura.¹⁴

Debido a esta situación y pese a los peligros cifrados en las *Palabras a los intelectuales*, la discrecional de Castro fue aceptada, al menos transitoriamente, por la mayoría de los intelectuales en la isla, lo que impidió una crisis en la vida cultural cubana durante un lapso considerable.

Sin embargo, más allá de la máxima fidelista o del contexto en que fue pronunciada, en *Las palabras a los intelectuales* subyace un verdadero problema en torno al desarrollo de la política cultural cubana. Una de las cuestiones más delicadas contenidas

¹⁴ Ambrosio Fornet. “El enigma cubano: un testimonio personal”. En *La coartada perpetua*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002. p. 31-32.

en este discurso no es el derecho que tiene o no la Revolución de vigilar aquellas expresiones artísticas que pudieran parecer contrarrevolucionarias, o la necesidad de la Revolución de proteger la unidad social por todos los medios posibles, sino el hecho de que este discurso no reconoce una de las labores fundamentales del artista o del intelectual: la crítica.

En *Las palabras a los intelectuales* no está reconocida la práctica de la crítica como una de las labores propias de artistas, escritores e intelectuales y, de tal manera, la política cultural puesta en marcha dentro del régimen no se concentró en promover una convivencia con dicha crítica, que, en última instancia, hubiera beneficiado el completo proceso de creación de una nueva sociedad.

El verdadero error de la política cultural cubana contenido en ese *dentro, todo; contra nada*, es que no deja lugar a la crítica al propio régimen revolucionario. Dicha crítica no podía y no puede constituir un real peligro para la Revolución, pues, como los artistas e intelectuales, forma parte de toda sociedad y contribuye a la creación de la misma.

De tal manera, el presente trabajo no niega la situación de censura, persecución y marginación que se ha vivido dentro del régimen revolucionario, específicamente en el ámbito intelectual y literario. Esta situación es un resultado directo de la incapacidad del Estado de promover una coexistencia con los organismos críticos de la sociedad, y ha prevalecido no sólo en los difíciles años de la construcción del nuevo régimen, sino a lo largo de toda su historia.

Esto ha quedado documentado a través de los testimonios que ofrecen escritores, artistas y cineastas exiliados – en entrevistas, novelas, artículos periodísticos, documentales – como Guillermo Cabrera Infante (*Mea Cuba*), Néstor Almendros (*Conducta impropia*), Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca, Necesidad de libertad*), Eliseo Alberto (*Informe contra mí mismo*), entre otros. Rafael Rojas localiza la crisis de la vida cultural cubana entre los años de 1968 y 1971, como resultado de la radicalización del régimen revolucionario:

Aquella efervescencia, que propició la interacción de diversas corrientes marxistas y nacionalistas y que sintonizó el campo intelectual revolucionario con la izquierda occidental, hizo crisis entre 1968 y 1971. La plena alineación doctrinal e institucional con la Unión Soviética, que se plasmó en el apoyo a la invasión en Checoslovaquia, la crisis de la Zafra de los Diez Millones y el ingreso al CAME, tuvo sus costos en el campo intelectual: la persecución de homosexuales, el exilio de importantes figuras de la primera etapa revolucionaria como Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante, el

encarcelamiento y juicio del poeta Heberto Padilla, la retirada del apoyo público de intelectuales occidentales como Jean Paul Sartre, Octavio Paz o Mario Vargas Llosa.¹⁵

Esta radicalización se tradujo en un control excesivo de toda aquella manifestación, no ya sólo literaria, sino cultural, que importara prácticas y discursos propios de una sociedad capitalista. Por estos años, múltiples manifestaciones culturales – desde escuchar a los Beatles, llevar el cabello largo o escribir poesía de tema religioso o existencialista, por ejemplo – fueron acusadas de *diversionismo ideológico*.

A la intensa vida cultural propia de los primeros diez años de la Revolución siguió un estado de vigilancia total de las prácticas y discursos que pudieran resultar *contrarrevolucionarios*, es decir, un estado de vigilancia contra todo aquello que no se ajustara de manera transparente al molde del sujeto revolucionario. Muchas tendencias literarias fueron así acusadas de “decadentes”, “pequeñoburguesas”, “cosmopolitas” y comenzó, lentamente, un proceso de marginación de aquellas voces que no cumplieran con la imagen del ideal revolucionario. Tal es el caso de escritores como José Lezama Lima, Virgilio Piñera o Eliseo Diego que fueron marginados del ámbito cultural de la época, debido a sus preferencias sexuales, políticas o religiosas.

Las voces más críticas de la Revolución fueron duramente castigadas, como ocurrió con el escritor Heberto Padilla. El “caso Padilla” comenzó a gestarse en el año de 1965, cuando el poeta reseñó favorablemente la novela de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, ganadora del Premio Biblioteca Breve de ese año. Esta reseña no sólo subrayaba los méritos de la obra de Cabrera Infante, un escritor incómodo para el régimen. Además, hacía una crítica a la novela de un escritor orgánico de la Revolución: *Pasión de Urbino*, de Lisandro Otero, también concursante ese año.

En el año de 1968, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba otorgó un premio al poemario de Padilla titulado *Fuera del juego*. Sin embargo, este libro fue acusado de presentar un contenido altamente contrarrevolucionario. La tensión originada por estos hechos no se resolvió sino hasta el año de 1971, cuando Padilla fue detenido y encarcelado, acusado arbitrariamente de conspirar contra la Revolución. El encarcelamiento de Padilla cimbró el campo intelectual dentro y fuera de la isla:

El poeta permaneció un mes escaso en la cárcel, pero en esa oportunidad (...) se produjo un escándalo internacional. El correo traía comunicaciones privadas dirigidas sólo a discretos ojos oficiales y al final le enviaron una carta abierta al mismísimo Doc Castro (...) Por sorprendente que parezca la carta llevaba las

¹⁵ Rojas. *Op. cit.* p. 449.

firmas de escritores de izquierda y defensores de la Revolución como Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensberger, Juan Goytisolo, André Pieyre de Mandiargues, Alain Jouffroy, Joyce Mansour, Alberto Moravia, Octavio Paz y algunos otros que ni siquiera podían pronunciar correctamente el nombre de Padilla, mucho menos leer sus poemas. Era un quítame allá esas puyas. Hacía bastante tiempo que muchos intelectuales europeos y americanos estaban desilusionados con la Revolución cubana.¹⁶

Como señala Guillermo Cabrera Infante, las relaciones entre Cuba y la intelectualidad occidental, ya tensas, se quebraron a raíz de este conflicto. Una vez fuera de la cárcel, Heberto Padilla fue inducido a realizar una confesión en la que aceptaba sus conductas contrarrevolucionarias. Esta palinodia puso en evidencia el carácter totalitario y persecutor del régimen, y supuso el inicio del recrudecimiento de los mecanismos de control y censura en la isla:

En 1971 el poeta Heberto Padilla, cuyo libro *Fuera del juego* había provocado una sonada polémica en 1968, fue detenido durante un mes, al cabo del cual realizó una confesión autoincriminatoria en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. La inmediata repercusión de sus palabras provocó el cisma más estruendoso en la intelectualidad latinoamericana, que hasta entonces había apoyado de manera casi unánime a la Revolución cubana. Era inevitable que la radicalización del proyecto político y social cubano provocara escisiones, pero el “caso Padilla” precipitó esa ruptura. A raíz de la polémica generada en torno a él, la política cultural del país se endureció y tanto de manera sutil como desembozada creció la censura y decenas de escritores padecieron alguna sanción en virtud de sus ideas, sus creencias religiosas o sus preferencias sexuales.¹⁷

En 1971 se llevó a cabo en Cuba el Primer Congreso de Educación y Cultura, que vendría a afianzar las bases y los procedimientos de control ideológico en la isla, y en el que se tomaron decisiones en torno a la vida cultural en Cuba sumamente excluyentes de diversos sujetos y prácticas culturales, entre los que destaca la marginación a los homosexuales.

A raíz de este congreso se determinó una medida llamada *parametración*, según la cual, cualquier sujeto que estuviera a cargo de algún organismo cultural debía observar ciertos parámetros, de lo contrario sería *canalizado* a otro ambiente de trabajo en el cual no pudiera tener influencia en la formación de la juventud cubana. La *parametración* afectó mayormente a la población homosexual, perseguida ahora orgánicamente por el gobierno revolucionario:

Es ese momento, posterior al Congreso de Educación y Cultura de 1971, que ha sido, a mi juicio, uno de los momentos más nefastos de la política cultural cubana,

¹⁶ Cabrera Infante. *Op. cit.* p.838.

¹⁷ Jorge Fonet. *Op. cit.* p.19.

donde se trata de “reeducar” a los artistas porque se consideraba que estaban desviados o pretendían hacer una literatura que no era la que se debería escribir en un país socialista en ascenso. El Congreso de Educación y Cultura, realizado poco después del caso Padilla, trae como primer resultado, y como medida inmediata, un fenómeno que se llamó la “parametración”, una palabra horrible, referido a que quien no cumplía con determinados parámetros no podía trabajar como educador o como artista. El caso más notable fue el de homosexuales. Se suponía que por ser homosexual el individuo no podía ser actor de un grupo de teatro o bailarín de un grupo de danzas: es decir, no cumplía con los “parámetros” ideológicos para ser un artista que trabajara para el pueblo.¹⁸

Este periodo de la vida cultural cubana, conocido como *Quinquenio Gris* (puesto que el término comprende los cinco años que van de 1971 a 1976), ha generado problemas en el terreno de la literatura y la vida cultural cubanas, tales como el estancamiento de las artes y la literatura, e incluso, el surgimiento de una serie de expresiones condescendientes e ideológicamente articuladas al servicio y resguardo de la Revolución. Una de las vertientes donde pueden apreciarse estas características es en la novela policiaca de los años setenta, como se verá en el siguiente capítulo. Asimismo, otra de las consecuencias de este periodo es el descrédito que han sufrido las expresiones artísticas de la isla.

Vale la pena señalar, de acuerdo con Rafael Rojas, el carácter eufemístico del término propuesto por Ambrosio Fornet y recibido por los estudiosos, debido a que por una parte, la etapa de control ideológico y extrema vigilancia cultural ha sido sumamente intensa y persecutoria, y por otro lado, es imposible delimitar dicha etapa a un periodo único de cinco años, puesto que dicha vigilancia se proyecta más allá de 1976:

Desde el punto de vista institucional la frase es precisa, debido a que enmarca los cinco años en que la producción artística y literaria de la isla estuvo más directamente subordinada al aparato político del Partido Comunista por medio de burócratas con escasa obra intelectual (...) Pero desde el punto de vista ideológico y político resulta doblemente eufemístico – por lo de «quinquenio» y por lo de «gris» –, ya que el control policíaco de la vida intelectual se ha mantenido hasta hoy y la promoción oficial del canon marxista leninista de creación se extendió, por lo menos, hasta 1992, a pesar de que la versión cubana de dicho canon nunca haya sido tan rígida como la soviética del realismo socialista.¹⁹

En suma, estos son algunos de los aspectos más representativos en la trayectoria de la política cultural cubana; se trata de un conjunto de discursos y medidas desarrollados por los organismos culturales del Estado, cuyas consecuencias fueron la parálisis de la

¹⁸ Epple. *Op. cit.* p. 50.

¹⁹ Rojas. *Op. cit.* p. 450.

vida cultural, la extrapolación del campo intelectual cubano y el aislamiento de las expresiones artísticas e intelectuales de la isla.

Hemos visto, a grandes rasgos, dos facetas que ha presentado el desarrollo de la literatura cubana desde 1959. Por una parte, una etapa de intensa creatividad que deja sentir sus consecuencias hasta nuestros días y, por otro lado, un periodo de fuerte control ideológico que, entre otras cosas, ha signado las expresiones culturales cubanas contemporáneas.

El desarrollo de la política cultural cubana registra un tercer momento hacia finales de los años 80: el *Periodo de rectificación de errores y tendencias negativas*. En esta etapa es posible constatar un incremento de la libertad de expresión, como lo muestran algunas obras pertenecientes a este periodo, tales como *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz y su versión cinematográfica, *Fresa y Chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Durante el *periodo de rectificación* se ha intentado relajar los mecanismos de control ideológico en la isla y reconstruir, en cierta medida, el campo intelectual cubano.

Pese a que no es posible hablar de una total libertad de expresión, la existencia de las obras mencionadas impide que acusemos una censura radical en la isla así como un compromiso acrítico de los escritores e intelectuales con la Revolución. Dentro de estas dos posiciones posibles – total libertad de expresión o censura –, es necesario dar voz a los escritores de adentro:

El arte y la literatura de la Revolución ha crecido entre la cautela y la audacia, en un clima de confianza y tirantez, procurando mantener un equilibrio que no suele expresarse en declaraciones ni manifiestos, sino en la práctica cotidiana, en escaramuzas y obras concretas. Ese difícil y siempre renovado consenso – en el que están permanentemente empeñados los escritores, artistas e instituciones culturales, apoyados a veces y a veces hostigados por burócratas y funcionarios – ha experimentado varias transiciones dramáticas en las tres últimas décadas (...) O sea que el “todo” no es una posesión vitalicia sino un espacio conflictivo que hay que reconquistar día tras día no haciendo concesiones a la burocracia pero tampoco cediendo, por capricho, a la tentación de la irresponsabilidad.²⁰

La concepción de Ambrosio Fornet de este “todo” como un “espacio conflictivo” me parece acertada en tanto que subraya que no existen líneas perfectamente trazadas y que por tanto, es errónea la creencia de que todo aquel que escribe dentro de Cuba está completamente de acuerdo con la Revolución.

²⁰ Ambrosio Fornet. *Op. cit.* p. 36.

La labor de muchos de los escritores que han permanecido en la isla es digna de encomio, pues conquistan día con día ese espacio conflictivo para poder expresarse; esto ha generado que vivan algunas veces otra especie de exilio, de marginación dentro de la isla. El valor de estos escritores ha consistido en luchar contra las posturas radicales de uno u otro lado, sin ceder, como señala Fornet, a cualquiera de los extremos posibles y proponiendo, dentro de ese espacio conflictivo que supera las fronteras nacionales, nuevas respuestas para la creación. Este tipo de situación no toca únicamente a los escritores que han permanecido en la isla, sino también a los escritores del exilio o la diáspora cubana, como Eliseo Alberto, quien en *Informe contra mí mismo*, mantiene una distancia notable entre los extremos que presenta el conflicto cubano.

Es posible, de tal manera, rastrear obras fundamentales para la historia de la literatura en Cuba a partir del año del 59 (tanto dentro como fuera de la isla), obras que cuestionan la realidad política, social y económica de Cuba, obras que asimismo se cuestionan por la situación que vive el arte a partir de la instauración del régimen revolucionario.

El surgimiento de estas obras supone un parteaguas para la literatura cubana, pues después de éstas se ha hecho imposible tanto al escritor como al resto de la población ignorar los problemas que vive la nación cubana. Según Leonardo Padura: *Si en los sesenta se reflejó la realidad y en los setenta se alabó la realidad, yo creo que en los ochenta se la interroga. Creo que es el signo fundamental de la narrativa y de la poesía que se escribe en estos momentos.*²¹

Este carácter “inquisitivo” de la literatura cubana más reciente se debe, en buena medida, tanto a una necesidad del grueso de la sociedad como del propio escritor, que busca romper con aquellos esquematismos que se habían apoderado del terreno literario paulatinamente. Ambrosio Fornet explica la aparición de estas obras analíticas, así como sus principales rasgos de esta manera:

Eso explica en parte su decisión de aportar al imaginario colectivo, a través de la reflexión y la crítica, un dramático testimonio de la lucha por la sobrevivencia en las condiciones del Periodo Especial (eufemismo con que se designó la etapa iniciada con el derrumbe de la Unión Soviética). El testimonio incluía desde un ajuste de cuentas con el pasado – que a veces se convertía en un verdadero examen de conciencia – hasta minuciosas radiografías del estado de ánimo prevaleciente, todo lo cual puede ejemplificarse – para aquellos quienes no

²¹ Epple. *Op. cit.* p. 51.

tengan acceso a otras manifestaciones literarias y artísticas cubanas – con las propuestas realizadas por las películas *Fresa y Chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, y *Madagascar*, de Fernando Pérez. Por lo demás, no se trataba sólo de la vocación desmitificadora del arte, ni de la pretensión del intelectual o del artista de convertirse en conciencia crítica de la sociedad, sino, sobre todo, de responder a una demanda social – la necesidad crítica, reflexión, confrontación de ideas... – que la prensa no satisface o sólo satisfacía a medias.²²

La falta de pensamiento crítico en la prensa cubana, como menciona Fornet, ha convertido la novela cubana en uno de los instrumentos más críticos y analíticos de la sociedad, ante la necesidad de ver reflejados los problemas que vive la isla. De tal manera, es posible hablar, hoy en día, de una vertiente crítica de la narrativa cubana escrita dentro de la isla:

En estos momentos ya es imposible escribir o hacer cine en Cuba sin una perspectiva crítica y reflexiva sobre las condiciones en que hemos vivido todos estos años, una perspectiva que valore políticamente estas circunstancias y, lo que es más importante, que las valore éticamente. Es interesante notar que poco antes e inmediatamente después del cuento de Senel aparecieron por primera vez varios cuentos que abordaban el tema del homosexualismo, que era uno de los temas tabú en Cuba. Sabían todos que había homosexuales, y bastantes, como ocurre en muchos países machistas, pero esa realidad se mantenía oculta. Y de pronto ha aflorado con una fuerza increíble. Igual ha sucedido con otros temas tabú, como el de la corrupción de ciertas esferas de la sociedad cubana. En fin, la aparición de este cuento y de la película ha estimulado todo un movimiento de revisión de la realidad cubana que es bien importante para nuestra literatura y nuestra cultura en general.²³

Una de las razones que el propio Leonardo Padura atribuye al renovado carácter crítico y reflexivo de la narrativa actual en Cuba es precisamente el cambio que ha experimentado el papel del intelectual y el escritor dentro del régimen revolucionario en los últimos años:

Todo esto tiene que ver, por supuesto, con el cambio de condiciones que ha estado viviendo el país. Como nunca antes, en ningún momento revolucionario, el escritor se ha sentido más libre e independiente. La misma crisis económica que se está padeciendo, la imposibilidad del Estado de seguir actuando como el mecenas omnipresente, habiendo ejercido esta función por muchos años (y la ejerció en general de manera positiva, excepto durante esos años esquemáticos y dogmáticos de los setenta), al desaparecer ese compromiso del Estado con el

²² Ambrosio Fornet. *Op. cit.* p. 35.

²³ Epple. *Op. cit.* p. 63.

escritor, cambian también las relaciones de compromiso del escritor con el Estado.²⁴

La política cultural cubana registra, en conclusión, una etapa de mayor apertura gracias, precisamente, a la labor de los propios escritores e intelectuales cubanos, quienes, por una parte, se abocan a la tarea de cuestionar su realidad al tiempo en que han ido franqueando los límites impuestos por la censura. De esta forma se ha generado una situación en la que el Estado ha tenido que conceder mayores libertades para el desarrollo literario y crítico en la isla:

En la actual fase poscomunista del socialismo cubano, la ideología y la cultura establecen una nueva tensión discursiva. Dicha tensión es producto del desencuentro entre una política cultural basada en la «defensa de la identidad nacional» y una práctica cultural que tiende a la apertura del canon ideológico del nacionalismo y a la inscripción de nuevos actores sociales que, desde múltiples alteridades, cuestionan la homogeneidad del sujeto nacionalista. Por primera vez, en más de cuatro décadas de gobierno, el régimen cubano experimenta una separación entre cultura e ideología, entre campo intelectual y aparato político, que podría evolucionar, en los próximos años, hacia nuevas formas de autonomía y crítica desde la sociedad civil.²⁵

De tal manera, superado el *Quinquenio gris* y en el *espacio conflictivo* descrito por Fornet, las expresiones culturales y literarias producidas en la isla se esfuerzan por dejar atrás los viejos esquemas que durante algún tiempo parecieron anquilosarla. Asimismo, se concentran en el análisis crítico del momento histórico que viven; finalmente, es posible decir que se trata de una literatura que busca reivindicar a figuras que sufrieron marginación.

En conclusión, hemos visto que el desarrollo de la política cultural en Cuba ha pasado por diferentes momentos o etapas, lo cual ha tenido efectos diversos en la literatura cubana desde 1959. De tal forma, tanto la política cultural desarrollada, como la narrativa y las demás expresiones culturales cubanas han ido cambiando, lo que hace imposible que sean vistas como parte de un proceso único, homogéneo, perfectamente delimitado en sus características. Esto, a su vez, genera la imposibilidad de agrupar la literatura cubana contemporánea – de la isla, el exilio o la diáspora – con base en una serie de rasgos que se pretenden inamovibles. Se trata, en definitiva, de cuestiones que no permiten, en última instancia, hacer generalizaciones de ningún tipo sobre la narrativa que se escribe dentro o fuera de las fronteras nacionales.

²⁴ *Ibidem.* p 52.

²⁵ Rojas. *Op. cit.* p. 447.

III.

Como he mencionado anteriormente, una de las repercusiones que la literatura cubana ha experimentado a raíz del triunfo revolucionario ha sido un descrédito paulatino, gradual, de las expresiones culturales y literarias creadas dentro de la isla. Este descrédito corre de la mano de los momentos y sucesos ocurridos en el ámbito cultural, descritos en las páginas anteriores. De tal manera, las diversas facetas de la política cultural en la isla han promovido que la proyección ofrecida por la narrativa de adentro sea la de una literatura, en el mejor de los casos, inhibida.

Así pues, la narrativa cubana escrita dentro de la isla no ha sido valorada en su justa medida; hoy en día esta literatura sigue afectada por aquel *quinquenio gris* a partir del cual se puso en duda su carácter autónomo y crítico. Pese a que suele señalarse el final del *quinquenio gris* en el año de 1976 con la creación del Ministerio de Cultura, y pese a la relativa apertura del *Periodo de rectificación*, las relaciones intelectuales dentro y fuera de la isla quedaron sumamente desgastadas. El *quinquenio gris*, y los hitos descritos anteriormente, signaron terriblemente toda la vida cultural desarrollada dentro de la isla e impusieron, en palabras de Gonzalo Celorio, una tercera insularidad, la de la literatura:

Hoy en día, el creciente prestigio del exilio cubano, debido en alta medida al fin de la Guerra Fría y la consecuente globalización, y la cada vez más marcada insularidad política de Cuba, que se sobrepone a su insularidad geográfica, han provocado que la narrativa cubana que en la actualidad se escribe fuera de Cuba sea más conocida y reconocida que la que se escribe adentro (...) La del exilio, acaso porque se remite, por su propia condición, al paraíso perdido en que Cuba se transfigura merced a la nostalgia, es la narrativa que se identifica con el país y con su tradición literaria, mientras que la narrativa que se escribe en la isla suele ser considerada, sin que se le conozca suficientemente, como inhibida o panfletaria. Hay pues, además de la geográfica y la política, una tercera insularidad, la de la literatura.²⁶

De aquí viene, en suma, la necesidad de acusar la existencia de textos narrativos críticos escritos dentro de la isla, puesto que las novelas escritas en Cuba han tenido que enfrentar algunos prejuicios que se desprenden de la situación arriba descrita. Uno de los errores más frecuentes que se ha cometido con respecto a estas obras es el de tildarlas de panfletos, de obras politizadas, en el supuesto de que, por tratarse de autores que viven dentro de la isla y bajo el régimen político actual, se trata de escritores que ponen su labor creativa al servicio del sistema:

²⁶ Gonzalo Celorio. "La triple insularidad". En *Ensayo de contraconquista*. México: Tusquets, 2001 p. 64.

Pero lo que definitivamente cambió mi orientación, y no sólo política, fue mi acercamiento a ciertos escritores que salieron de Cuba en ese momento: José Triana, Antonio Benítez Rojo o Reinaldo Arenas, con quienes sostengo, o sostuve, intensa amistad. Fue a raíz de todo eso que empecé a acercarme y dialogar con otro escritor que admiro: Guillermo Cabrea Infante. Todos me confirmaron lo mismo que había sentido durante mis viajes: la cooptación de los intelectuales y escritores por el castrismo.²⁷

Los problemas que ha enfrentado el ámbito intelectual cubano han afectado de manera tal el quehacer literario dentro de la isla, que hoy en día las obras cuyo autor vive fuera, es decir, *se opone* con mayor claridad al régimen (idea equivocada, puesto que existen muchos autores fuera de Cuba que apoyan el régimen, y, por supuesto, muchos de adentro que no lo hacen), son aplaudidas por o a pesar de su alto contenido político o ideológico, mientras que las obras de adentro son marginadas por el mismo motivo: *No deja de ser curioso que hoy por hoy la narrativa de afuera sea reconocida por su contenido político cuando precisamente por su contenido político con frecuencia fue descalificada la de adentro.*²⁸

El análisis abierto y crítico de algunas novelas de adentro permite, sin embargo, observar el error en el que incurre la crítica a partir de los prejuicios originados en torno a la narrativa escrita dentro de Cuba. Después de la lectura de novelas como *El lobo, el bosque y el hombre nuevo, Máscaras o Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, por sólo mencionar algunas, es posible concluir que, en muchos casos, las novelas de adentro están menos condicionadas que las de afuera; en vez de contener una fuerte carga ideológica, son críticas sin dejar de ser ecuánimes.

Muchas de las obras narrativas contemporáneas escritas dentro de Cuba responden a inquietudes fundamentales del ser humano, aspiran a niveles más altos que la simple propaganda de una u otra posición ideológica; se articulan como una visión más sobre las cosas pertinentes al hombre, y desde ahí reflexionan también sobre los problemas que aquejan a su sociedad en este tiempo. Es decir, estas obras no se imponen una conclusión antes de adentrarse en los problemas que les llevan a la búsqueda de respuestas; antes bien, se adentran en el terreno creativo sin prejuicios de ningún tipo y pretenden, más que encontrar verdades, generar preguntas.

Hacer un análisis sobre la novela cubana puede resultar desafortunado si se parte del prejuicio antes descrito. Este tipo de acercamiento puede generar una pésima aproximación, tanto a las obras de adentro como a las de afuera, pues no se enfoca en las verdaderas características de la novela en cuestión. Como ejemplos, es posible

²⁷ Enrico Mario Santí. *Bienes de siglo: sobre cultura cubana*. México: F.C.E. 2002. p. 12. Tierra Firme.

²⁸ Celorio. *Op. cit.* p. 65.

mencionar el caso de tres obras que no se verán a fondo en este ensayo: *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez e *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto.

En la primera nos enfrentamos a un contenido altamente politizado, se trata de un texto que no persigue realizar un análisis objetivo del régimen castrista. Según mi opinión, este aspecto del libro está más relacionado con un rasgo que hace que la obra sea precisamente una autobiografía, un texto que da cuenta únicamente de la visión personal y subjetiva del autor. Lejos de abordar esta obra a partir de un análisis que arroje luces sobre la realidad de los hechos, debe entenderse *Antes que anochezca* como un relato absolutamente personal de lo vivido.

Sin embargo, el éxito de esta autobiografía no se debe a sus cualidades literarias (algunos de sus rasgos más notables, como la construcción del personaje Reinaldo Arenas, la hipérbole, el humor o el uso del lenguaje escatológico se pasan por alto). En todo caso, la falta de objetividad del texto se ignora en aras de enaltecer la denuncia de un cubano víctima de la Revolución. No obstante, los atributos literarios de *Antes que anochezca* no se encuentran exclusivamente en la posición ideológica del autor. Por otra parte, es posible decir que *Antes que anochezca* no es necesariamente la mejor obra de Reinaldo Arenas, sin embargo, es una de las obras narrativas más famosas, no sólo de este escritor, sino de toda la narrativa cubana contemporánea. De tal manera, muchos aspectos de la narrativa de Arenas no han sido estudiados detenidamente, entre ellos, precisamente, su fuerte carácter ideológico.

La misma falta de objetividad que ha otorgado a la narrativa de Arenas un lugar privilegiado dentro del panorama de la narrativa cubana contemporánea es la que ha generado un efecto contrario en el caso de escritores como Pedro Juan Gutiérrez. En su calidad de escritor de adentro, Pedro Juan Gutiérrez es susceptible, debido a su cruda visión de la realidad, de ser calificado como un escritor sumamente politizado.

Nuevamente, mi opinión difiere de ésta, ya que a lo largo de *Trilogía sucia de La Habana* encontramos pocas alusiones a la política, y en ningún momento el autor se declara en contra o a favor del régimen. Es posible suponer que Pedro Juan Gutiérrez tiene alguna posición o por lo menos una opinión política con respecto a los hechos que vive y que lo tocan directamente como ciudadano y escritor cubano, pero no es posible, al menos a partir de la lectura de su obra, asegurar cuál es esta posición.

Gutiérrez construye su mundo narrativo desde la indiferencia política y nos habla de una decadencia y un hombre universal. Esto no quiere decir, por supuesto, que

su obra no sea una obra crítica; por el contrario, la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez es mordaz, simplemente no asume ni defiende ninguna posición ideológica. De tal manera, en el caso de Pedro Juan Gutiérrez no es posible hablar de un autor con un contenido ideológico dominante en la obra, de un autor que exponga sus puntos de vista desde posiciones maniqueas ni, mucho menos, de un escritor poco crítico.

En última instancia, la obra de Reinaldo Arenas es mucho más conocida y difundida que la de Pedro Juan Gutiérrez. Esto no quiere decir, de ninguna manera, que la obra de Arenas no debe ser estudiada en el campo de la narrativa cubana contemporánea, pero sí que es necesario dar cabida a otros escritores y obras cubanos, poco conocidos o conocidos superficialmente, como Pedro Juan Gutiérrez.

El caso de *Informe contra mí mismo*, un libro de memorias de carácter ensayístico y testimonial, arroja nuevas luces sobre este asunto. Dentro de las letras cubanas, *Informe...* supone un paradigma sobre la manera en que puede articularse un discurso crítico. Desde una posición conciliatoria, Eliseo Alberto realiza un examen minucioso de las grandes contradicciones de la Revolución cubana, de su proceso de institucionalización, de los momentos más críticos del régimen y expone, finalmente, su propia postura con respecto a la misma, su apuesta por su *derecho a estar en contra*.²⁹

Este texto, cuyo eje bien puede ser el amor incondicional a Cuba, no busca demostrar una tesis a favor o en contra del régimen revolucionario, sino plantear el conjunto de los profundos conflictos que se desprenden de la Revolución cubana. Vale la pena subrayar que Eliseo Alberto lleva a cabo el planteamiento de dichos conflictos no sólo a partir de sus propias reflexiones, sino también a través de las distintas voces que se hacen escuchar mediante la inserción de cartas de cubanos residentes en Cuba u otros lugares del mundo, recibidas por el autor a lo largo del proceso de edición del libro. Con ello consigue un discurso abierto, que da cabida a otras versiones de los hechos y no únicamente a la versión del autor; en suma, la integración de estas cartas da cabida a la crítica, incluso, del mismo texto que las aloja:

De contra que uno pasa tanto trabajo en este país, ¿además hay que cargar con tanto recuerdo (espejo) roto? ¿Por qué lo has escrito así, crudo y descojonante? Te van a pasar la cuenta en Cuba y en Miami. No sirve ni a la Revolución ni a la Gusanera. Nadie te citará (...) Creo que los años que has pasado fuera de la isla te han provocado una visión distorsionada de los hechos, a pesar de que en muchos de ellos reconozco parte de nuestras complicadas vidas. Digo distorsionada, no malintencionada (...) El informe contra ti mismo es tu verdad, no necesariamente igual al informe de la mía. (...) Lo peor es que en tu

²⁹ Eliseo Alberto. *Informe contra mí mismo*. Madrid: Alfaguara, 1996. p. 332.

descarga, lejos de lo que pudiera pensarse a simple vista, te cubres la espalda con la pared de argumentos tal vez inteligentes pero tramposos. Manipuladores (...) Tienes la boca dura. Muy dura. Pero la Revolución es mucho más que sus errores, y tu versión es un inventario de desaciertos, uno tras otro, sin mucho espacio para los logros.³⁰

Entre otras, una de las características más notables de *Informe* es que busca articular un discurso crítico sin convertirse en un libro denostador de la Revolución, un libro antirrevolucionario. Tal vez por ello, como señala el autor del fragmento de la carta arriba citada, esta obra no sirva *ni a la Revolución ni a la Gusanera*: precisamente porque no es un libro que aplaste el legado de la Revolución cubana, pero también porque es sumamente crítico del proceso revolucionario.

No obstante los esfuerzos del autor por no caer en ninguno de los extremos posibles, y pese a que *Informe...* está animado por el deseo de generar un espacio intermedio, en el que sea posible el reconocimiento de todas las partes implicadas en el conflicto, de todas las voces, este texto ha sido enarbolado como “el gran testimonio” de un escritor en contra de la Revolución cubana. Nuevamente, la lectura de un texto se ha visto enturbiada al anteponer al análisis de una obra criterios políticos e ideológicos, o bien prejuicios personales.

IV.

Los momentos acusados en la trayectoria de la narrativa cubana contemporánea exigen que se estudie esta expresión no a partir de una serie de rasgos fijos, sino como un organismo complejo, en constante cambio, movido, entre otras cosas, por las relaciones que se van sucediendo entre el ámbito intelectual y los organismos culturales del Estado, por la emergencia de nuevas generaciones, por la irrupción en el mercado internacional de muchas obras narrativas de adentro. Influida, en fin, por los diversos hechos históricos, de orden político, económico y social que ha vivido la isla desde la instauración del régimen revolucionario.

No es posible afirmar que la literatura cubana de adentro sea una expresión homogénea, perfectamente delimitada a partir de rasgos que la determinan. Como muestra definitiva del dinamismo de esta narrativa, de la complejidad inherente a todas sus expresiones, es posible mencionar que muchos de los escritores que pertenecen a la “literatura de afuera” fueron en su momento escritores de “adentro”, incluso, escritores orgánicos de la Revolución.

³⁰ Alberto. *Op. cit.* p. 231.

Por otra parte, es necesario subrayar que, hoy en día, es imposible identificar un solo exilio cubano. En principio de cuentas, la palabra *exilio* se ha convertido, en el ámbito intelectual por lo menos, en un término incómodo las más de las veces, no aceptado plenamente por los escritores que viven fuera de la isla, ni por los que viven dentro:

Desde 1959, al analizar las posiciones políticas de ambas partes – los que están a favor y los que están contra la Revolución – tanto dentro como fuera de Cuba – nos topamos con un serio problema de carácter semántico e ideológico, y es que la realidad del exilio – o de sus variantes – forma parte de una tradición *revolucionaria* que entre nosotros se remonta hasta el siglo XIX, a los tiempos de Varela y Heredia, y se prolonga hasta los tiempos de Martí. De hecho, algunos de los símbolos patrios – la estrella solitaria, las palmas... – son nostálgicas visiones de un poeta desterrado. Pero a los exiliados cubanos de hoy – y no sólo al núcleo político más hostil – les resulta difícil reivindicar los términos de esa tradición sin sacarla de contexto, o prefieren, para sortear el obstáculo, negar que lo que ocurre en Cuba es el resultado de una revolución y no el simple escenario de una lucha por el poder. De ahí que hablen siempre de “Castro” y nunca de la Revolución cubana. En otras palabras, la carga semántica del vocablo ya no es la misma; se ha producido una inversión ideológica del signo que, por distintas razones, lo convierte en una marca incómoda, tanto dentro como fuera de Cuba.³¹

Uno de los problemas que gira en torno a este término estriba en que, mientras en los tiempos de José María Heredia el exilio no fue un impedimento para considerarlo – junto con otros intelectuales y escritores cubanos igualmente exiliados – uno de los poetas cubanos más grandes, ni para pensar en sus obras como expresiones alejadas de la tradición literaria cubana, en los tiempos actuales, el término de exilio ha cambiado debido a las diferentes posturas ideológicas entre los que se van y los que se quedan, y parece ahora designar diferentes producciones literarias que nada tienen que ver una con la otra. Esto conlleva, nuevamente, a los problemas de apreciación derivados de la división artificial, impuesta, externa, aplicada a la narrativa cubana.

Este término demanda, por otra parte, una diferenciación con respecto a la *diáspora* cubana, misma que podemos trazar a partir de las posturas políticas que han asumido los escritores que viven fuera de la isla. Es decir, con *exilio* nos referimos a aquel sector de la diáspora que ha adoptado y hecho pública una postura política contraria al régimen revolucionario cubano y que, por tal postura, ha tenido que salir de la isla. Existe pues, además de este exilio, una *diáspora cubana*, es decir, toda una

³¹ Ambrosio Fonet. “Glosario de la diáspora”. En *La coartada perpetua*. México: Siglo veintiuno editores, 2002. p. 39

oleada de generaciones que han salido del país sin romper abiertamente con el régimen y sin hacer pública ninguna postura de oposición al mismo.

Además, es posible matizar y hacer nuevas diferenciaciones a los diversos sectores que registran tanto el exilio como la diáspora cubana, basándonos en criterios temporales o generacionales. En otras palabras, hay diferentes generaciones del exilio o la diáspora cubanos; esto cobra mayor importancia si pensamos que cada generación – o por lo menos las más representativas – guarda una relación particular con el régimen revolucionario. Tal vez el ejemplo más representativo sea la generación de Mariel, el éxodo de 120.000 cubanos en el año de 1980. En este caso, es posible notar diferencias sustanciales entre el discurso producido por los escritores que pertenecen a esta generación y el producido por otras promociones del exilio cubano.

El fenómeno de emigración en Cuba es tan amplio que, nuevamente, es imposible hablar de una “literatura de afuera” como si se tratara de un solo bloque. Como señala Ambrosio Fornet: *Si vamos a hablar seriamente del discurso literario de la(s) diáspora(s), si queremos saber en qué se asemeja y en qué se diferencia del producido dentro de las respectivas fronteras nacionales, hay que tratar de entenderlo en lo que tiene de específico, incluyendo sus propios contextos.*³²

El panorama de las letras cubanas es, actualmente, tan complejo y plural que no permite una diferenciación simplista que divida a la narrativa cubana contemporánea en dos únicas vertientes – la literatura de adentro y la literatura de afuera – con base en criterios políticos o geográficos.

Así, es necesario subrayar que pese a las particularidades que puedan presentar las diversas propuestas narrativas escritas por cubanos fuera o dentro de la isla, la presente tesis sostiene que la narrativa cubana es una sola y la misma.

Ahora bien, pese a que este trabajo no acepta la división de la narrativa cubana en dos vertientes, la pregunta de la que parto continúa dividiendo el cuerpo de la narrativa cubana actual, al enfocar su objeto de estudio en los aspectos que presenta un narrador que lleva a cabo su producción literaria dentro de la isla. ¿A qué se debe esto?

Esto se debe a que, si bien es cierto que no existen dos vertientes de literatura cubana, diferentes y plenamente identificables, es innegable el hecho de que la narrativa cubana contemporánea presenta un panorama fragmentado. Las características de dicha fragmentación son de tal manera complejas que no aceptan, nuevamente, perspectivas

³² Ambrosio Fornet. *Op. cit.* p. 48.

simplistas o aseveraciones concluyentes en torno a las prácticas que se gestan en el ámbito intelectual y literario cubano.

Por lo tanto, es necesario señalar que, en vez de aceptar dos vertientes de la narrativa cubana contemporánea, en la presente tesis propongo el acercamiento a esta literatura a través de sus distintos *contextos de escritura*. No existen, pues, dos vertientes perfectamente divisibles y localizables de narrativa cubana, en cambio, esta narrativa presenta una amplia gama de *contextos de escritura* que requieren de un análisis serio y detenido.

Por *contextos de escritura* en la narrativa cubana entiendo toda una serie de escritores cuya obra se articula bajo determinadas y complejas situaciones políticas, históricas, sociales y personales; en otras palabras, distintas situaciones desde las cuales se escribe.

La inclinación de este trabajo por un estudio de la narrativa cubana contemporánea a partir de estos distintos *contextos de escritura* estriba pues, en la complejidad que ofrece esta expresión en la actualidad, en el dinamismo y la pluralidad que presenta. Por una parte, estas características impiden una división binaria de la narrativa cubana; por el otro lado, las dificultades inherentes a esta expresión demandan análisis que atiendan a los diferentes contextos en que son creadas.

Es necesario tomar en cuenta que a partir de la fragmentación que presenta el panorama de las letras cubanas en la actualidad, se articula un proceso cultural mayor y más complejo, que ha ido configurando otro espacio, donde las distintas obras literarias y las demás expresiones culturales comienzan establecer diferentes formas de diálogo, de reconocimiento e interacción.

La narrativa cubana contemporánea vive una etapa de pujanza y abundancia, de diversidad temática y experimentación formal. El corpus de esta narrativa se aboca al planteamiento y análisis de temas entre los que sobresalen la Revolución cubana, La Habana, el exilio, la memoria, la amistad, así como ciertos momentos importantes en la historia de Cuba, todos ellos vistos y abordados desde diferentes ciudades y enfoques por distintas generaciones a lo largo de, por lo menos, medio siglo.

Asimismo, el ejercicio diestro que muchos de los escritores cubanos practican de los distintos géneros literarios – el cuento, la novela policial, la novela histórica, la autobiografía, el libro de viajes, o el libro de memorias – es otra de las características que acusa la riqueza de esta literatura. Aunque no sea un género literario, también es notoria la incursión de diferentes autores en el guión cinematográfico, entre los que

sobresale la adaptación de Senel Paz de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* a la película *Fresa y chocolate*.

Es posible hallar en esta narrativa más o menos reciente una amplia gama de propuestas estéticas, como la estética neobarroca, a cuyo rubro pertenecen obras de distintos autores cubanos como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy o Reinaldo Arenas; o bien, otro tipo de propuestas, como la articulación de una poética basada en una contraposición entre Historia y Geografía, donde esta última se convierte en el eje creativo del autor de *Tres tristes tigres* y *La Habana para un infante difunto*. Asimismo, esta narrativa registra la incursión en los recursos narrativos característicos de la postmodernidad, de la cual participan, en mayor o menor medida, la mayoría de los narradores cubanos contemporáneos. Todos estos recursos, géneros, temas y propuestas estéticas son muestra del carácter dinámico y vital de la narrativa cubana.

Es notable la manera en que la narrativa cubana transgrede los límites clásicos entre los géneros literarios; una de las primeras rupturas que esta expresión registra es, precisamente, aquella que desdice las fronteras entre los géneros narrativos. De tal manera, ofrece una serie de dificultades a la hora de agrupar muchas de sus obras, tales como *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* o *Adiós Hemingway* de Leonardo Padura, dos textos que se encuentran a medio camino entre el cuento largo y la novela corta. En la primera es notable, además, el manejo del relato circular, así como el uso del lenguaje, sumamente cercano al lector. Estas dos características logran una confianza casi inmediata en los lectores en tanto que presentan, desde el principio del cuento, a un personaje – David – que ha sufrido un cambio a partir de la historia que está por contar.

Abundan los textos híbridos en el amplio y por momentos desdibujado cuerpo de esta literatura que experimenta el quiebre de muchas fronteras. En un solo texto coexisten dos o más géneros narrativos: el libro de memorias y el género epistolar, la novela y la autobiografía, la novela histórica y la novela policial.

La narrativa cubana ofrece una serie de dificultades y propuestas al lector, comenzando por la necesidad, no resuelta, que se impone de categorizar los textos que presenta con base en alguna línea temática o formal, dada la diversidad que las obras acusan en ambos dominios.

Como ejemplo de la pluralidad de formas presentes en una sola obra es posible mencionar una obra como *Trilogía sucia de La Habana*, novela picaresca del siglo XX conformada a través de pequeños cuentos en primera persona que dan noticia de las

peripecias marginales de su autor y personaje, Pedro Juan Gutiérrez. Esta obra sobresale, entre otras cosas, por su cruda descripción de la realidad, por su erotismo subversivo y también por el desarrollo de una estética propia, basada en un realismo descarnado:

Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco. Y ya. Es fácil. Sin retoques. A veces es tan dura la realidad que la gente no te cree. Leen el cuento y te dicen: «No, no, Pedro Juan, hay cosas aquí que no funcionan. Se te fue la mano inventando.» Y no. Nada está inventado. Sólo que me alcanzó la fuerza para agarrar todo el masacote de realidad y dejarlo caer de un solo golpe sobre la página en blanco.³³

Como en el caso de *Trilogía sucia de La Habana*, en muchos de estos textos el narrador se convierte en el personaje principal: desde la novela, inaugural en muchos sentidos, *La Habana para un infante difunto*, pasando por *Antes que anochezca*, hasta *Inventario secreto de La Habana* de Abilio Estévez, un libro de viajes y de memorias en el que queda fijada la imagen de La Habana – de sus calles y edificios, de sus costumbres, de su carácter – a través de la inscripción de descripciones de esta ciudad hechas por escritores e intelectuales a lo largo de la historia.

En la mayoría de los casos es imposible denominar estos textos autobiografías en un sentido estricto, en tanto que la ficción se entrelaza libremente, auspiciada por la fragilidad de la memoria, o bien, por la inventiva de la imaginación. Asimismo, estos textos muestran cierta renuencia a ser clasificados como novelas, entre otras cosas, porque no presentan un argumento cardinal, un “problema”. Sin embargo, es posible decir que todas estas obras son novelas, *grandes novelas* puesto que extreman sus propios recursos y los transgreden. Muchas de estas obras responden a la propuesta de Alejo Carpentier de ir más allá de la novela: *la novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir, cuando nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que puedan plasmarse – no siempre sucede – en logros perdurables.*³⁴

³³ Pedro Juan Gutiérrez. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998. p. 104. Narrativas hispánicas.

³⁴ Alejo Carpentier. “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En *Los novelistas como críticos*. Ed. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. México: F.C.E. 1991. p. 398.

A este conjunto de memorias o autobiografías es posible sumar una obra como *Informe contra mí mismo*, un texto testimonial que abre espacio a otras voces por medio del género epistolar; texto en el que confluyen la prosa ágil e incisiva propia del mejor estilo periodístico y el lenguaje poético, nostálgico y evocador de Eliseo Alberto. Entre los rasgos más característicos de *Informe* podemos contar la crítica que hace de los derrotados que ha tomado la Revolución cubana. Sin embargo, este libro no está exento de una honda reflexión sobre otros temas, tales como la memoria o el papel del individuo dentro de una Historia que muchas veces lo sobrepasa.

La novela histórica es otro de los géneros cultivados por los escritores cubanos contemporáneos. *La novela de mi vida* de Leonardo Padura o *Como un mensajero tuyo* de Mayra Montero son claros ejemplos de dos novelas que desarrollan su ficción narrativa a partir de momentos históricos concretos y plenamente identificables, desde donde tejen una serie de eventos en los que los personajes intentan desentrañar la realidad que los circunda.

En estas novelas se articula una dimensión crítica a partir de las relaciones que se forman entre la microhistoria y la Historia, entre la forma en que los personajes influyen en los procesos históricos, y la forma en que dichos procesos históricos afectan al individuo. Asimismo, la estructura de estas novelas permite a sus autores generar una crítica del régimen revolucionario muchas veces indirecta, a partir del juego que establecen con los diferentes tiempos históricos. Tal es el caso de *La novela de mi vida*, en la que Leonardo Padura analiza las relaciones entre el escritor y los regímenes totalitarios a partir de dos ejes temporales: el de las luchas de Independencia en Cuba a finales del siglo XIX y el de la Revolución cubana.

Muchos de estos textos presentan refinados recursos narrativos, como la parodia y la intertextualidad, el homenaje a otros escritores y obras. Una de las novelas que sobresale en este rubro es *Tuyo es el reino* del narrador Abilio Estévez. Entre otros rasgos, esta novela está permeada constantemente por un discurso más propio del arte dramático, donde por momentos es posible ver a los personajes representar su propia puesta en escena. Por otro lado, se trata de un texto denso y complejo, lleno de metáforas y alegorías en las que uno de los elementos más profundos y constantes es *la cifra*, la referencia a grandes escritores cubanos como Julián del Casal, José Lezama Lima o Virgilio Piñera, a través de alusiones veladas o directas o bien, de un discurso que emula sus estilos.

Como puede verse, estas páginas reúnen las lecturas de escritores cubanos pertenecientes a distintas generaciones, distantes en el tiempo y muchas veces en el espacio. Los escritores citados aquí han realizado sus obras dentro o fuera de Cuba, en La Habana, Puerto Rico, Miami, México, Barcelona, Londres.

Al estudiar cualquier obra de las mencionadas en estas páginas será posible advertir la variedad de combinaciones que se pueden establecer a la hora de plantearnos, por ejemplo, un estudio comparativo entre dos o más de estos escritores. Esta posibilidad se debe a la existencia de vasos comunicantes entre las obras, determinados por una misma tradición literaria presente y asumida por los escritores cubanos, por un interés común en los problemas que enfrenta Cuba, y por la riqueza de ópticas presente en el corpus de esta literatura. En el caso concreto de la narrativa cubana, es posible atribuir todas estas características a un fenómeno concreto, la ruptura del canon nacional:

Hoy la cultura cubana experimenta todos los síntomas del quiebre de un canon nacional. Emergen nuevas hibridaciones en el arte y nuevas subjetividades en la literatura. El mercado de las letras se expande dentro y fuera de la isla. Un orden poscolonial comienza a ser rebasado por otro transnacional, en el que, como señala Michael Hardt y Antonio Negri, la soberanía de la «nación- Estado» y su correlato simbólico, el «nacionalismo subalterno», pierden su efectividad como agentes de la cultura. El despliegue de alteridades en la isla y la diáspora dibuja un nuevo mapa de actores culturales que rompe el molde machista de la ciudadanía revolucionaria. La moralidad de esos autores se funda, como diría Jean-François Lyotard, en atributos posmodernos: alteridad, diferencia, transgresión, ingravidez, marginalidad, resistencia, impostura.³⁵

La historia política de Cuba desde el triunfo de la Revolución ha jugado un papel determinante en este proceso que perfila a la narrativa cubana contemporánea como una literatura, en principio de cuentas, transnacional. La literatura cubana, escrita dentro o fuera de la isla, se ha desligado paulatinamente de aquellos mecanismos echados a andar por el Estado que contribuyen a generar un “sujeto nacional hegemónico”, la imagen de un *sujeto revolucionario* – construida por los discursos oficiales y legitimantes del poder – a partir de la inclusión de una serie de rasgos y procedimientos que contribuyen a romper con este molde y a mostrar, en su lugar, una pluralidad de discursos, sujetos, prácticas, valores.

Se trata de la emergencia de un proceso de expansión de la narrativa cubana, en el cual el concepto de *nación* y sobre todo de *literatura nacional* se desdibujan y rearticulan, donde los diversos discursos participan y proponen un concepto de nación

³⁵ Rojas. *Op. cit.* p. 360.

más amplio que el establecido por el gobierno revolucionario, al tiempo en que forjan otro espacio para la convergencia de la narrativa cubana.

Rafael Rojas señala la existencia de diferentes “estrategias de escritura” (la del *cuerpo*, la de la *cifra*, y la del *sujeto*), presentes en muchas de las obras que conforman el corpus de la narrativa cubana contemporánea, mediante las cuales los autores interactúan dentro de un campo intelectual fragmentado. Como señala Rojas, la interacción entre los distintos escritores cubanos registra actitudes de rechazo, de adhesión, de crítica o reconocimiento; sin embargo, lo que me parece más importante es el hecho de que todas estas “estrategias de escritura” contribuyen a romper ese molde del sujeto nacional, en tanto que constituyen, cada una, una forma de apertura hacia la alteridad.

En conclusión, no es posible hablar de dos narrativas cubanas, la de adentro y la de afuera, sino de un solo fenómeno de expansión de las letras cubanas. Como muestra, baste hacernos la siguiente pregunta: ¿En dónde situar una obra de Guillermo Cabrera Infante como *La Habana para un infante difunto* cuando toda su acción narrativa transcurre en La Habana y es, en última instancia, un homenaje a esta ciudad? ¿O la obra de Reinaldo Arenas, escrita casi en su totalidad dentro de la isla?

Tanto Reinaldo Arenas como Senel Paz reconocen en sus obras a José Lezama Lima como una figura central para la poesía y la cultura cubana contemporánea. Lo mismo puede decirse de escritores como Virgilio Piñera, al que tanto Leonardo Padura como Eliseo Alberto incluyen en el espacio de sus ficciones, en novelas tan importantes como *Máscaras* o *Esther en alguna parte* .

Es notable el tributo que la narrativa cubana contemporánea rinde a escritores de la isla, como José Martí o José María Heredia, con quien Reinaldo Arenas se identifica en el prólogo de *El mundo alucinante* debido a que, como él, es un escritor destinado a morir en el exilio. Por su parte, Leonardo Padura recrea su ficción narrativa a partir de Heredia en su obra *La novela de mi vida* , pues esta figura permite al autor plantear uno de los problemas más complejos de la historia de Cuba, nuevamente el exilio.

De no existir una fuerte dinámica, un diálogo nutrido entre las diversas obras narrativas cubanas sería inexplicable, en el caso de Guillermo Cabrera Infante, la existencia de su poética neobarroca, de su gusto por la parodia, en fin, de su obra. ¿Cómo debería leerse entonces *La muerte de Trotsky referida por varios autores cubanos, años después – o antes* , sino como un homenaje, una crítica, en fin, un diálogo

con escritores como José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén?

¿O qué podríamos decir de un texto como *Informe contra mí mismo*, de su detenido viaje por *Las siete, ocho o nueve maravillas de La Habana*, fragmento de esta obra en el que Eliseo Alberto evoca algunos de los lugares más representativos para varias generaciones de cubanos? En la narrativa cubana contemporánea es posible advertir el desarrollo de una literatura en expansión, atravesada por la evocación de los mismos espacios, la inversión de los mismos símbolos y el análisis de problemas muy relacionados entre sí.

Esta narrativa, cuantiosa y diversa, articula un amplio horizonte narrativo que se ha ido conformando mediante la inclusión de la gastronomía, de espacios tan citados y representados que contienen una carga significativa notable, como pueden ser el solar, la Rampa, la heladería Coppelia, el Malecón, el puerto de Mariel. Aquí se reflejan los altibajos sociales e históricos que ha vivido la nación cubana: el carácter triplemente insular de su literatura, el *periodo especial*, el problema del exilio, de la represión y la censura, la etapa de rectificación de errores, el éxodo de Mariel.

Y es posible hablar de una sola estética hasta tal punto, que la intertextualidad es uno de los frutos que ha dado y uno de los recursos más notables de la literatura cubana, de tal forma que en un libro de Eliseo Alberto, Leonardo Padura, Senel Paz, Guillermo Cabrera Infante, Abilio Estévez o Pedro Juan Gutiérrez es posible encontrar constantes guiños a otros autores, a otras obras, ya sean literarias, cinematográficas e incluso plásticas. Leer una novela cubana – de adentro o de afuera – es recorrer una geografía de otras novelas, llena de tributos, alusiones, críticas, en las que la propia literatura queda nuevamente novelada.

Algunos de los empeños de las figuras intelectuales cubanas, tanto dentro como fuera de la isla, de escritores, editores y críticos, dan muestra de que la literatura cubana sigue siendo una sola. Entre otras, la revista del escritor cubano Jesús Díaz, *Encuentro de la cultura cubana*:

En la concepción del proyecto, Jesús Díaz hizo suya la idea de que «la cultura nacional es un lugar de encuentro», formulada por el poeta Gastón Baquero, miembro de la generación de *Orígenes* y exiliado en Madrid desde 1959. Así, desde la certidumbre de que una cultura, como la cubana, artificialmente escindida entre un *adentro* y un *afuera*, no podía ser definida en términos territoriales o políticos, *Encuentro* se propuso reunir en sus páginas a intelectuales y académicos de la isla y de la diáspora, del exilio histórico y de las

nuevas emigraciones. Este intento de «deslocalizar» la cultura cubana, como lo llamó Gastón Baquero, no implicó, en modo alguno, una disolución de las diferencias estéticas o ideológicas, ya que la revista conservó desde sus primeros números una pluralidad polémica.³⁶

El trabajo de Jesús Díaz, o de otros críticos e intelectuales como Eliseo Alberto o Rafael Rojas, así como las respectivas antologías de poesía, ensayo y cuento cubano editadas por el Fondo de Cultura Económica responden precisamente contra este empeño de escindir la narrativa cubana. A través de estas antologías, que incluyen en sus respectivos tomos a escritores que escriben dentro de Cuba y a escritores que llevan a cabo su producción literaria fuera de la isla, el lector puede apreciar que existe una sola literatura, aunque producida desde diversos lugares del mundo: “*Si atiende intensamente, podrá el lector escuchar a una nación (entendida aquí en una doble dualidad: como proyecto y realización, y como pertenencia territorial y transterritorial, es decir, concibiéndose o realizándose dentro y fuera de la geografía insular).*”³⁷

El objeto de estudio de la presente tesis, *Máscaras*, se inscribe pues, en un determinado *contexto de escritura*: el de la literatura que se escribe dentro de la isla a partir de los años 80. Hemos visto hasta ahora algunos de los rasgos que componen dicho contexto: las dificultades que esta narrativa ha debido enfrentar en el campo de su estudio y difusión, así como ciertas características que he presentado en su desarrollo. Deseo ahora demostrar el carácter crítico de *Máscaras*; asimismo, determinar cuál es el lugar que ocupa un escritor como Leonardo Padura Fuentes dentro de este panorama fragmentado de la narrativa cubana contemporánea, es decir, ¿cómo contribuye *Máscaras* en la ruptura del canon nacional, del molde del *sujeto revolucionario* así como en la creación de un nuevo espacio para la narrativa cubana?

Capítulo II. La narrativa subversiva de Leonardo Padura

I

Es importante ahora analizar el desarrollo de la novela policial cubana. Con este acercamiento busco ubicar el lugar que ocupa *Máscaras* dentro de dicha vertiente narrativa; determinar qué de diferente y de valioso tiene la obra de Leonardo Padura Fuentes en el contexto de la novela policial cubana, y también de la novela como instrumento crítico de la sociedad.

³⁶ *Ibidem.* p. 320.

³⁷ Jesús Barquet. Prólogo. *Poesía cubana del siglo XX*. México: F.C.E., 2002. p. 26. Tierra firme.

nuevas emigraciones. Este intento de «deslocalizar» la cultura cubana, como lo llamó Gastón Baquero, no implicó, en modo alguno, una disolución de las diferencias estéticas o ideológicas, ya que la revista conservó desde sus primeros números una pluralidad polémica.³⁶

El trabajo de Jesús Díaz, o de otros críticos e intelectuales como Eliseo Alberto o Rafael Rojas, así como las respectivas antologías de poesía, ensayo y cuento cubano editadas por el Fondo de Cultura Económica responden precisamente contra este empeño de escindir la narrativa cubana. A través de estas antologías, que incluyen en sus respectivos tomos a escritores que escriben dentro de Cuba y a escritores que llevan a cabo su producción literaria fuera de la isla, el lector puede apreciar que existe una sola literatura, aunque producida desde diversos lugares del mundo: “*Si atiende intensamente, podrá el lector escuchar a una nación (entendida aquí en una doble dualidad: como proyecto y realización, y como pertenencia territorial y transterritorial, es decir, concibiéndose o realizándose dentro y fuera de la geografía insular).*”³⁷

El objeto de estudio de la presente tesis, *Máscaras*, se inscribe pues, en un determinado *contexto de escritura*: el de la literatura que se escribe dentro de la isla a partir de los años 80. Hemos visto hasta ahora algunos de los rasgos que componen dicho contexto: las dificultades que esta narrativa ha debido enfrentar en el campo de su estudio y difusión, así como ciertas características que he presentado en su desarrollo. Deseo ahora demostrar el carácter crítico de *Máscaras*; asimismo, determinar cuál es el lugar que ocupa un escritor como Leonardo Padura Fuentes dentro de este panorama fragmentado de la narrativa cubana contemporánea, es decir, ¿cómo contribuye *Máscaras* en la ruptura del canon nacional, del molde del *sujeto revolucionario* así como en la creación de un nuevo espacio para la narrativa cubana?

Capítulo II. La narrativa subversiva de Leonardo Padura

I

Es importante ahora analizar el desarrollo de la novela policial cubana. Con este acercamiento busco ubicar el lugar que ocupa *Máscaras* dentro de dicha vertiente narrativa; determinar qué de diferente y de valioso tiene la obra de Leonardo Padura Fuentes en el contexto de la novela policial cubana, y también de la novela como instrumento crítico de la sociedad.

³⁶ *Ibidem.* p. 320.

³⁷ Jesús Barquet. Prólogo. *Poesía cubana del siglo XX*. México: F.C.E., 2002. p. 26. Tierra firme.

La novela policial es un subgénero literario que nace en el siglo XIX. Su característica esencial es que da cuenta de un crimen que deberá ser resuelto a lo largo del relato. Así, como muchos otros géneros literarios, la novela policial presenta la historia de un crimen, con el añadido particular de que a lo largo de la historia, el personaje principal descubre al criminal para imponerle un castigo.

Entre los antecedentes que podemos contar como detonadores de la novela policial están el surgimiento de la sociedad industrial y el desarrollo de la burguesía. Estas entidades demandaban la creación de un sistema cuyo objetivo sería vigilar el orden establecido de las cosas, salvaguardar bienes y propiedades, y castigar a quienes fueran en contra de las normas determinadas por la sociedad. Es así como aparecen los cuerpos policíacos, tercer detonante del género.

Así, la novela policiaca nace como un subgénero literario que expresa o da cuenta de la lucha de fuerzas presentes en una sociedad propiamente capitalista. En este relato, un miembro del orden o el sistema, el policía o detective privado, intentará, por diferentes medios, descubrir al criminal para castigarlo.

Al iniciar la investigación que lo conducirá al descubrimiento del criminal en cuestión, el policía o detective indaga en la mente del criminal, en el móvil del crimen (ambición, poder, dinero, traición, celos) en las posibles relaciones y circunstancias en las que el delincuente puede verse envuelto, como parte de un todo social en el cual entran en juego diferentes fuerzas humanas.

La novela policial “clásica” se caracteriza por presentar a un detective refinado, de moral intachable y dueño de una inteligencia fría, de la que se vale para resolver el misterio o enigma impuesto por el crimen. El crimen, a su vez, tiene lugar la mayor parte de las veces en las altas esferas de la sociedad inglesa. La novela negra, una de las vertientes de este subgénero desarrollada en los Estados Unidos hacia las primeras décadas del siglo XX, presenta, en cambio, a un detective corrompido, que ha tenido demasiado contacto con el crimen, la abyección y la sordidez del mundo y que vive en una lucha constante entre las fuerzas opuestas dentro de sí mismo. En este caso el crimen se da en la periferia, en la marginación, en los estratos sociales más bajos.

Como ha señalado Eugenia Revueltas, la novela policial observa una estructura narrativa fija, compuesta por la presencia de un crimen, el surgimiento de un enigma, la investigación y resolución del mismo y el posterior castigo al delincuente. Esta secuencia, además, puede repetirse varias veces en el relato policiaco a través de “falsos delincuentes”, o bien, de otros crímenes desatados a partir del primero, lo que complica

y enreda la historia hasta la resolución del crimen original. Esto, a su vez, explica en gran medida el por qué de la caracterización de los personajes, plenamente arquetípica, ya que éstos son diseñados para llevar a cabo una función muy determinada en la historia.

No obstante, Revueltas también acusa la existencia de variantes. Mediante éstas, la estructura narrativa fija puede presentar diferentes características. Éstas pueden ser, por ejemplo, abordar el crimen como la consecuencia de una sociedad en decadencia, o a partir de la condición humana; o bien, la investigación como la lucha de inteligencias entre el criminal y el detective. Asimismo, la estructura narrativa admite distintos entornos (diferentes contextos históricos, políticos y sociales). Como apunta la autora, el uso de estas variantes es lo que da a la novela policial en cuestión un determinado valor literario.

Esto explica también las diferentes modalidades de novela policial que se han desarrollado desde la aparición del género. He mencionado aquí la novela negra, a través de cuyas variantes los escritores norteamericanos fijaron sus propios contextos, con las características inherentes a la sociedad norteamericana y desde una determinada ideología.

Lo mismo ha sucedido con la novela policial en Latinoamérica, que nace como consecuencia del gran interés que el género produjo en el mundo entero. La novela policial cautivó y sigue cautivando a los escritores latinoamericanos; entre muchas muestras de esto podemos contar las diversas colecciones hispanoamericanas (*El séptimo Círculo* o *Serie Negra*) de novela policiaca que recogen a los grandes maestros del género.

Como la novela negra, la novela policial latinoamericana suma a la estructura narrativa básica una serie de variantes que atienden a la recreación de nuestra realidad, tales como el lenguaje y sus diversos giros, la aparición de personajes arquetípicos a través de otro arquetipo, el nacional, y la descripción de nuestros entornos.

Por otra parte, la novela policial latinoamericana conserva algunos de los rasgos que ha desarrollado la estética negra. Una de las características que la novela negra presenta es que permite o promueve un contacto más inmediato con la realidad. Esto lo consigue mediante el uso de un lenguaje directo, muchas veces crudo; a través de un estilo seco, se articula un discurso que pretende ser ante todo realista y verosímil. El lenguaje tiene un papel capital en la novela negra, al ser el medio por el cual los

escritores buscan mostrar la realidad del día a día, tan sórdida y violenta como es en la cotidianidad.

Otra de las características inherentes a este tipo de novela es que presenta su trama narrativa a partir de un sector muy concreto de la realidad: el mundo del crimen, con sus móviles, sus implicaciones y sus consecuencias. Como he mencionado anteriormente, la novela policiaca y la novela negra se abocan al análisis del crimen en diferentes estratos sociales; en cualquier caso, este recurso sirve como medio para exponer y plantear un conjunto de situaciones humanas.

Esto convierte a la novela negra en un instrumento excepcional a la hora de plantear problemáticas sociales. En primera instancia porque, al presentar el mundo del crimen, examina aspectos presentes en toda sociedad, tales como la ambición, el poder, la lucha de clases, la marginación, la violencia. Por otro lado, en lo que toca exclusivamente a la novela negra, plantea la presencia de mundos y realidades marginales que los discursos oficiales y autorizados se empeñan en ignorar.

Otro rasgo de esta narrativa es el hecho de que no aborda el crimen como una acción perfectamente delimitada a partir de la voluntad de un solo individuo, sino que lo presenta como el producto de la lucha de fuerzas presentes en toda sociedad.

Por otro lado, la novela negra consiente en presentar personajes con defectos y virtudes; pese a su carácter arquetípico, los personajes son vistos en una dimensión mucho más amplia, que da cabida a sus miedos y ambiciones, a sus contradicciones como seres humanos. Los actos, a su vez, son causa y consecuencia, de manera que están condicionados y relacionados en un amplio entramado social. Esto es visible, sobre todo, en las víctimas y los criminales: en muchos casos, el crimen es simplemente el resultado de una situación que se ha salido de control, o la víctima es también un ser corrupto.

Se trata, en suma, de una aportación que ha hecho el género negro a la novela, aportación que toca a sus capacidades expresivas así como a su papel de instrumento que sirve para hacer el análisis de una sociedad.

Estos son algunos de los rasgos más representativos del género, mismos que la novela policial latinoamericana ha retomado y recreado. Ahora bien, como países latinoamericanos, nuestras realidades distan en gran medida de las dinámicas propias de la sociedad estadounidense. Por ello, frente a las características ya mencionadas, es posible apreciar ciertas diferencias en la novela policial latinoamericana, que la separan del género negro e imprimen un sello propio.

II

De acuerdo con Mempo Giardinelli, existen algunas características que diferencian a la novela policial latinoamericana de la novela negra. En la novela negra subyace una confianza en la sociedad y la ideología de la que es expresión. El crimen que tiene lugar en la trama viene a amenazar el orden preestablecido, y el héroe o detective en este caso, aunque contaminado por el mundo del crimen, pertenece al sistema y pretende recomponerlo.

Debido a ello, los personajes de la novela negra se mueven dentro de un orden aceptado de antemano. En estas novelas no hay un cuestionamiento hondo sobre la ideología o la identidad norteamericanas, la novela negra no genera cuestionamientos al respecto de las instituciones o los cuerpos policíacos, ni tampoco genera una reflexión sobre las estructuras sociales, económicas o políticas presentes en esta sociedad.

De acuerdo con esto, la diferencia que sobresale entre ambas expresiones es la reflexión constante que la novela policial latinoamericana plantea sobre nuestros propios contextos. Esta narrativa tiende a generar preguntas sobre nuestros trasfondos históricos, analiza cuestiones derivadas de nuestro desarrollo como naciones y se vuelca sobre nuestro presente político, social y económico:

En los personajes de la literatura policiaca latinoamericana – nuestra novela negra – la situación es diversa. Nuestras claves incluyen la búsqueda de culpables pero con intentos de explicación de las propias culpas; la búsqueda de identidad referida a marcos históricos; el entorno político y social empecinada y necesariamente presente. La violencia, en nuestro género, siempre referida a la autoridad dictatorial o falsamente democrática, en el mejor de los casos. La interpretación – o la sugerencia – política es parte esencial del *thriller* latinoamericano (...) también afloran nuestros complejos, nuestras desdichas como pueblos sometidos, subdesarrollados.³⁸

Estos rasgos de la novela policial latinoamericana la dotan de un fuerte sentido social, presente también en otras expresiones literarias latinoamericanas y determinado por nuestro devenir histórico y político, pues, como señala Giardinelli, a diferencia de la historia y la ideología estadounidenses: *nuestra historia ha venido demostrando que la tarea de mejorar las condiciones de vida, de vencer la represión de las instituciones, de*

³⁸ Mempo Giardinelli. “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana”. *Los novelistas como críticos*. Ed. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. México: F.C.E., 1991. p. 591.

*voltear la tortilla de las injusticias sociales – por otra parte, lacerantes – no es tarea individual, precisamente.*³⁹

Otra diferencia entre la novela policial latinoamericana y la novela negra es el cuestionamiento que hace la primera hacia las instituciones que rigen las sociedades latinoamericanas. En nuestra novela policial no existe, de entrada, una confianza ni en el orden establecido – pues, como Giardinelli apunta, éste es el orden impuesto generalmente por las oligarquías – ni en los organismos que pretenden perpetuarlo, el cuerpo policial; por el contrario, existe una desconfianza y por lo tanto una crítica subyacente que cuestiona estas instituciones.

La novela policial latinoamericana es un medio eficiente de análisis y denuncia social, ya que, por una parte, se aboca al estudio de los resortes del crimen, tales como el dinero, el poder, la ambición o la corrupción. Por otro lado, al analizar y cuestionarse sobre los trasfondos históricos, sociales, políticos y económicos que nos atañen, la novela policial latinoamericana se centra en algunos de los problemas más tenaces de las naciones latinoamericanas, como la presencia de una jerarquía social y económica corrupta.

Por ello, una de las características fundamentales de la novela policial latinoamericana es su fuerte sentido crítico y analítico de la sociedad, que viene, como hemos visto, de la necesidad de plantear preguntas y reflexionar sobre nuestros distintos contextos, entre los que sobresale la injusticia social.

La novela policial latinoamericana se antoja así, como una expresión implacable en tanto que se cuestiona por las bases mismas de nuestras sociedades y conductas, así como de nuestras vidas como naciones: *Los móviles siguen siendo los clásicos del género (...) Pero lo que ha cambiado es la óptica: el género ya no se aborda desde una dudosa justicia, ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido. La actual literatura policial latinoamericana es negra porque lo cuestiona todo.*⁴⁰

III

El caso de la novela policial en Cuba presenta diferencias y peculiaridades, ya sea frente al resto de la novela policial latinoamericana, ya frente a la novela negra cultivada por los escritores estadounidenses.

³⁹ Giardinelli. *Op. cit.* p. 591.

⁴⁰ *Ibidem.* p. 593.

Una vez más, la influencia de la Revolución cubana fue determinante en el desarrollo de ciertos rasgos que hoy en día otorgan un carácter particular al género policial en Cuba. Como ha notado Eugenia Revueltas desde los comienzos del género en la isla: *Claro es que el género había tenido cultivadores en el pasado, pero es la Revolución la que da a la narrativa policiaca cubana un sentido distinto en relación al de la misma narrativa cultivada en los países capitalistas.*⁴¹

El Concurso Aniversario de la Revolución (organizado por el Ministerio del Interior en 1971 con motivo de los diez primeros años del triunfo revolucionario) tuvo una influencia decisiva para la trayectoria de la novela policial en Cuba. Dicho concurso, llevado a cabo en un ambiente de gran ebullición cultural en la isla, pero también de una promoción cultural dirigida, invitaba a los escritores a incursionar en el género policial, con el incentivo de que las obras ganadoras serían publicadas.

Es necesario tener en cuenta que nos estamos refiriendo a una etapa de la vida cultural cubana muy concreta, esto es el *Quinquenio gris* que abarca los años de 1971 a 1976. Como hemos visto en el capítulo anterior, este periodo se encuentra fuertemente marcado por el control ideológico de las instituciones culturales sobre las prácticas literarias y artísticas.

Por ello, asimismo es necesario subrayar el interés que el Estado tenía en reforzar algunos de los valores revolucionarios durante aquellos años, ya que con base en dicho interés se decidieron los lineamientos que las obras en cuestión debían observar, en la búsqueda de una expresión que pudiera conjugar a un mismo tiempo calidad artística y función ideológica. Estos lineamientos están expresados en algunos de los prólogos hechos a las novelas policíacas de aquella promoción. Como ejemplo, cito aquí el prólogo hecho por Francisco Yarzón Céspedes a *La ronda de los rubíes* de Armando Cristóbal Pérez:

Este concurso (...) señala en su convocatoria que las obras presentadas correspondientes al género policíaco tendrán «un carácter didáctico y serán un estímulo a la prevención y vigilancia de todas las actividades antisociales o contra el poder del pueblo», y éste ha sido su propósito y es determinante en su desarrollo. Las obras enviadas al Concurso inciden sobre aquellos focos delictivos que aún subsisten en nuestro país, producto de las deformaciones inherentes al sistema capitalista actuante sobre Cuba con anterioridad a 1959; y cuentos y novelas ponen de relieve el trabajo de la Revolución para combatir y prevenir los delitos, la diferencia entre la forma de actuar de la nombrada justicia burguesa y de la justicia socialista, la cohesión del pueblo organizado contra la

⁴¹ Eugenia Revueltas. "La novela policiaca en México y en Cuba". *Cuadernos Americanos*, 1, Nueva época. (Enero-Febrero 1987). p. 117.

delincuencia y el respeto y la colaboración de nuestro pueblo hacia los combatientes del Ministerio del Interior que surgen de su seno.⁴²

A través del impulso otorgado a la novela policial en la isla, se buscaba, pues, afianzar aquellos supuestos ideológicos necesarios para el proceso de construcción de la nueva sociedad cubana, así como ilustrar las bases de la conducta ciudadana. Por lo tanto, entre otras características, estas novelas debían garantizar la transmisión clara de los ideales y valores revolucionarios. Como señala Jorge Fonet: *Fue una forma sabia, y no exenta de obras de calidad, de proponer (e imponer) un modelo de literatura estética y políticamente correcta. La literatura policial aportaba además, pese a su carácter formulario, un realismo no evasivo.*⁴³

De acuerdo con Jorge Fonet, la promoción de la novela policial – o novela de contraespionaje, que fue la corriente más cultivada en estos años – fue producto de la conveniencia que brindaba el género porque permitía presentar, como hemos señalado arriba, la realidad de una manera muy directa. Si a esto aunamos la controversia generada por esa época entre el arte elitista y la necesidad de expresiones más accesibles a las mayorías, la novela policial se presentaba como una solución considerable en tanto que permitía dicho acercamiento a la literatura, mientras garantizaba, por otra parte, una función ideológica muy clara.

La novela policiaca se presentaba entonces como uno de los mejores géneros a promover ya que, por una parte, encarnaba una forma de arte realista y de fácil lectura, y, por otro lado, podía contener las funciones ideológicas necesarias en ese tiempo. Por lo demás, no debemos ignorar el hecho de que este concurso encontraba un suelo fértil gracias al ánimo de exaltación, entonces todavía presente, propiciado por los grandes cambios sociales y económicos que ocurrieron en Cuba por esos años.

Como veremos a continuación, esta estrategia cultural determinó en gran medida algunas de las características, tanto formales como de contenido, que presentaría el género durante más de diez años, y cuyas secuelas pueden apreciarse – aunque, como veremos en el caso de Leonardo Padura, *invertidas* – todavía en la novela policial cubana.

Así pues, el impulso que recibió la novela policial por parte del Estado, a través del concurso mencionado, generó obras de calidad literaria; no obstante, ocasionó, a la

⁴² Francisco Yarzón Céspedes. Prólogo. *La ronda de los rubíes*. Armando Cristóbal Pérez. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1973. p. 8.

⁴³ Jorge Fonet. *Op. cit.* p. 19.

larga, una serie de problemas y dificultades para el propio desarrollo de este género en la isla. Como señala José Fernández Pequeño:

Nadie puede cuestionar la significación que en el surgimiento y desarrollo del género policial cubano tuvo el Concurso Aniversario de la Revolución, instaurado en 1972 y a través del cual se dieron a conocer las principales obras policiales criollas hasta que en 1978 Luis Rogelio Noguerras obtuvo el premio UNEAC con *Y si muero mañana*. Pero cierto es también que, al advenimiento de los años 80, el concurso influyó en el declinar cualitativo de la novela policial cubana, y no únicamente porque galardonó obras fallidas (...); asimismo generó un modelo prototípico de la literatura policial y, con él, un tipo de discurso y una manera de asumir el tema.⁴⁴

En “La novela policial cubana ante sí misma”, artículo en el que Fernández Pequeño acusa un lamentable estado de la novela policial cubana a partir de los años ochenta, quedan expuestas algunas de las características que empobrecieron esta expresión, así como las causas que fueron generando la existencia de las mismas.

Entre las causas principales que podemos contar aquí se encuentra la publicación indiscriminada de novelas policiales. Esto propició la emergencia de obras de dudosa calidad y poca aportación al terreno literario y, por otro lado, contribuyó a hacer de la novela policial un simple esquema narrativo que, mediante la aplicación de determinadas fórmulas, disminuía las posibilidades de experimentación y seriedad.

Otro de los aspectos que contribuyó al paulatino estancamiento y decadencia de la novela policial en Cuba fue la falta de una crítica seria. A su vez, esta falta de análisis respondía, por una parte, a un ánimo paternalista presente en la crítica literaria autorizada, y por la otra, a un criterio extraliterario en el cual imperaba la necesidad de proteger la función didáctica e ideológica de la novela policial. Como señala Fernández Pequeño:

Si exceptuamos unos poquísimos nombres, la crítica de la literatura policial revolucionaria quedó en manos de los propios autores del género – cuya voz era indudablemente muy valiosa, pero también muy parcial – y a cargo de reseñistas que, con la ayuda de unos cuantos juicios estereotipados, se ocuparon invariablemente de resaltar presuntos logros y ocultar o – cuando éstas se hacían demasiado voluminosas – justificar manchas a favor de la importancia del contenido que esas obras proyectaban.⁴⁵

⁴⁴ José M. Fernández Pequeño. “La novela policial cubana ante sí misma, 1979-1986”. *La palabra y el hombre*, 70, Nueva época. (Abril-Junio 1989) p. 208

⁴⁵ Fernández Pequeño. *Op. cit.* p. 207.

Tanto la publicación indiscriminada de novelas, como la falta de una crítica literaria apropiada, devino una serie de fórmulas que poco a poco fueron ganando terreno a la experimentación y análisis literario, lo que generó hacia el año de 1979: *el empleo repetitivo de las mismas soluciones y tópicos – muchos de los cuales fueron entendidos como rasgos definidores del género – sin superar los modelos tomados.*⁴⁶

La característica fundamental de la novela policial cubana de este periodo es su fuerte contenido ideológico. Dicho contenido se manifiesta de diversas formas, ya sea a través de ciertos aspectos de la estructura narrativa de estas obras, o bien, mediante declaraciones abiertas, hechas por los personajes o el narrador.

Veamos las características formales que presentan estas novelas. El primer aspecto que llama la atención es el carácter totalmente arquetípico de los personajes. Si bien es cierto que en la novela policial podemos encontrar que las estructuras difícilmente o casi nunca varían y que los personajes son arquetípicos puesto que desempeñan una función determinada dentro de la trama narrativa, en el caso de la policial cubana esta característica llega a sus extremos.

Esto se debe a que el detective en cuestión encarna diáfananamente los valores revolucionarios, con lo cual pierde todo rasgo de individualidad. En la búsqueda de que el policía o investigador *represente* una conducta y un conjunto de valores determinados, el personaje nunca se nos muestra contradictorio o humano, pierde toda complejidad.

La débil caracterización del detective puede observarse en *La ronda de los rubíes* de Armando Cristóbal Pérez, mencionada anteriormente. Es el caso de Julio, teniente encargado de descubrir al ladrón de las joyas de una casa del Vedado. A lo largo de las doscientas páginas de la novela, el lector nunca se entera de la vida del personaje, como tampoco tiene noticia de sus manías, sus gustos o sus defectos.

Es notable la falta de una perspectiva *juliesca* en la novela; en la obra no se hace mención de nada que, desde la individualidad del personaje, llame su atención, le guste o le desagrade. Lo mismo sucede en *El cuarto círculo*, novela escrita por Luis Rogelio Noguerras y Guillermo Rodríguez Rivera, en donde el detective, Héctor Román, carece totalmente de características personales.

Viernes en plural de Juan Ángel Cardi se diferencia un poco en este aspecto puesto que el detective está más fuertemente delineado. De tal manera, es posible conocer

⁴⁶ *Ibidem.* p. 205.

varios aspectos de su vida y personalidad. Sin embargo, nuevamente, las características que presenta este detective están encaminadas a transmitir valores y conductas acordes con el ideal revolucionario. En consecuencia, es un personaje predominantemente positivo: combatiente de la Sierra Maestra contra la dictadura de Batista, noble e inteligente, con una gran habilidad para acorralar a los implicados en el crimen.

Dado que la novela está narrada en primera persona, otro aspecto que sobresale es que desconocemos el nombre del detective en cuestión, puesto que éste nunca se menciona, así como el de su ayudante en la resolución del crimen, a quien sólo conocemos como el tío del personaje principal. Aunado a esto, la obra presenta una visión casi idílica del personaje encargado de resolver el crimen y del mundo del que forma parte, visión que se articula como una imagen ejemplar, en la que, en muchas ocasiones, quedan ilustradas conductas y valores:

No son ricos, aunque tampoco son pobres, pero mi tío siempre hizo resistencia a que lo catalogaran como un miembro de la llamada clase media, a la que considera como un rebaño de gente prisionera de una u otra ambición, siempre imposible de alcanzar. Mi tía Alberta, por su parte, aprendió a valerse por sí misma, sin contratar sirvientes. La casa – espaciosa, clara, cómoda y ventilada – la heredó ella de su padre, un coronel de guerra de independencia, el cual no dejó otra cosa porque, según tío, «tenía el hermoso defecto de la honestidad». Tío había ejercido durante treinta años como médico, y cuanto sacó de eso fue el cheque mensual del retiro, algunos ahorros y un viejo automóvil que ya anda en la categoría de espantajo. Nunca lo vi fumar y sólo levanta una copa en ocasiones en que es ineludible brindar por algo que justifique tal sacrificio del paladar, según su propio criterio.⁴⁷

Ahora bien, a lo largo de la obra, a esta imagen idílica se contraponen constantemente la descripción de los aspectos negativos que aún prevalecen en la sociedad cubana, vistos como reminiscencias del sistema capitalista anterior. De la misma manera en que el autor consigue elaborar un cuadro a partir del cual puedan inferirse una serie de conductas ejemplares, en las páginas de *Viernes en plural* es frecuente encontrar la descripción didáctica de actitudes, sentimientos o valores negativos:

No sé si he dicho – o dado a entender – que soy alérgico al cinismo. No me refiero a cierto tipo de franqueza descarnada que suele tener a su favor la necesidad imperiosa de mostrarse en determinadas circunstancias. Me refiero al cinismo neto, ese cinismo crudo y viscoso que se desnuda sin pudor para mostrar las llagas repugnantes del espíritu.⁴⁸

⁴⁷ Juan Ángel Cardí. *Viernes en plural*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981. p. 36-37. Colección Radar.

⁴⁸ *Ibidem*. p. 204.

Así, otro de los aspectos concernientes a la estructura de estas novelas es que los delincuentes son asimismo prototípicos y representan, por su parte, un conjunto de prácticas que se pretenden abolir. Esto puede verse en el fragmento citado arriba, donde se describe una de las características de Charles Forniéres, uno de los implicados en el crimen. De tal manera, el conflicto principal en estas novelas se va articulando como una lucha entre la sociedad cubana (representada como una totalidad y encabezada por el detective ejemplar) y un individuo o grupo de individuos que pretenden destruir el nuevo orden establecido con la llegada de la Revolución:

Por otro lado, el delincuente será siempre el ser antisocial: prostituta, homosexual, ladrón, antirrevolucionario, artista u hombre rico y educado, dividiendo al mundo en una esquemática relación entre ángeles y demonios, entre los buenos y los malos; esquematización a veces tan mecánica que empobrece literariamente el cuerpo de la obra transformándolo en texto “panfletario”.⁴⁹

Muchos de los delincuentes que presenta este tipo de novela viven en la marginalidad. Nuevamente, este es el caso de novelas como *La ronda de los rubíes* o *El cuarto círculo*. Por ejemplo, durante las investigaciones que conducen al desciframiento del enigma propuesto por esta última, el detective Héctor Román siempre inquiere sobre si los sospechosos son o no revolucionarios, puesto que se trata de una característica clave para determinar qué tipo de personas son, o bien, si han incurrido en algún tipo de crimen o conducta impropia: *Había otra evidencia: era delincuente, hombre problema, inadaptado, con dos condenas*.⁵⁰

En la *Ronda de los rubíes* esto es aún más claro: todos los sospechosos del crimen son seres marginales, *antisociales*. Teté era prostituta; su esposo, Mario, un chulo que ya había estado en prisión. Quizá el personaje en el que pueden apreciarse con mayor claridad las conductas reprobadas por este discurso es Luisito.

Como apunté anteriormente, el lector puede saber pocas cosas acerca de Julio, el teniente investigador: se trata de un personaje honesto, que confía plenamente en los miembros del Comité de Defensa de la Revolución, que desprecia tajantemente el crimen y todas las aristas que pueda presentar y que cree firmemente en el modelo de sociedad propuesto por la Revolución cubana.

⁴⁹ Revueltas. *Op. cit.* p. 117-118.

⁵⁰ Luis Rogelio Noguerras y Guillermo Rodríguez Rivera. *El cuarto círculo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. p. 129. Colección Radar.

Ahora bien, este modelo excluye de su seno a ciertos sujetos quienes, según el discurso oficial promovido por el Estado y por este tipo de novela, son vestigios de la sociedad capitalista en decadencia. Tal es el caso, en primer lugar de Joaquina y Rosario, dos mujeres mayores que pertenecen a la burguesía cubana y que no pueden adaptarse a las nuevas condiciones de vida en la isla. Lo mismo sucede con Luisito, sospechoso del crimen quien, por su parte, representa los valores negativos que deberán ser extirpados de la nueva sociedad en construcción. De tal manera, la principal característica negativa de Luisito es su homosexualidad:

Se trataba de un informe bastante reducido y que sin embargo, en forma objetiva, daba los elementos esenciales sobre el amigo de Pepe (...) Entre las cosas más características que se señalaban en el informe, estaba el amaneramiento de Luisito. La ropa que usaba, la manera de hablar, los gestos, eran señalados como indicios evidentes de eso.⁵¹

A partir de el fragmento citado, es posible señalar que el discurso promovido por el Estado, así como por la novela policial de esta época es no sólo machista u homofóbico, sino también excluyente de todas las formas posibles de *lo diferente*, *lo otro*, con respecto al sujeto revolucionario. De tal manera este discurso transparenta una actitud de rechazo hacia todo aquello que atente contra la moral y costumbres de “el hombre nuevo”.

La lucha de la sociedad cubana en contra de un grupo de individuos que pretende corromper el nuevo orden establecido por la Revolución puede apreciarse también en *Viernes en plural*. Uno de los objetivos primordiales de esta novela es registrar el momento de desplome de la sociedad burguesa cubana. Vale la pena señalar que el crimen (el doble asesinato de un comerciante y un cura) tiene lugar el 6 de agosto de 1960, día en que: *el gobierno revolucionario promulgó una ley que daba un golpe mortal a la burguesía: la ley de nacionalización de treinta y seis azucareros, las compañías de electricidad y de teléfonos y las refinerías de petróleo.*⁵²

Al centrarse en esta fecha, sobre la cual se insiste en varias ocasiones, *Viernes en plural* busca dar cuenta del colapso de la burguesía cubana. Sin embargo, la novela aborda dicha crisis desde una óptica maniquea, al describir a todos los miembros de la

⁵¹ Armando Cristóbal Pérez. *La ronda de los rubíes*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1973. p. 92.

⁵² Cardi. *Op. cit.* p. 333

clase alta cubana como seres capaces de los peores actos y revestidos de las actitudes más deleznable: son frívolos, estúpidos, lujuriosos.

Con ello se consigue, precisamente, el contraste diáfano entre dos actitudes, la de los combatientes revolucionarios, cuya realidad nunca es cuestionada o problematizada, y la de la burguesía, donde recaen todos los defectos de la sociedad capitalista, que, por otra parte, está pronta a desaparecer en el tiempo narrativo de la novela.

Otro ejemplo de esto lo podemos encontrar en *Los hombres color del silencio*⁵³, novela de contraespionaje de Alberto Molina. De entrada, esta novela se encuentra perfectamente dividida en dos partes: la de los contrarrevolucionarios y la CIA y la de los revolucionarios. La primera parte da cuenta de los planes de sabotaje que deberán ser llevados a cabo por la CIA y el grupo de contrarrevolucionarios para hacer explotar una refinería cubana. La segunda parte de la novela explica minuciosamente de qué manera los combatientes desmontan el plan concebido por el enemigo.

Es difícil agregar otras características a estos bandos, como no sea que los primeros son delincuentes, cobardes, crueles y, encima de todo esto, torpes, puesto que llevan a cabo un plan destinado al fracaso desde el comienzo, gracias a la inteligencia, valentía, y unión del otro bando. Llama la atención el fuerte sentido individualista de los contrarrevolucionarios: cada uno tiene un motivo diferente para llevar a cabo el plan, y cada uno quiere salvarse solo, por lo que, al final de la novela, no dudarán en cubrirse las espaldas con el cadáver del otro. Por su parte, el bando revolucionario se mantiene siempre unido, trabaja en equipo y se profesa un respeto y amistad inquebrantables. Este es, pues, otro ejemplo de la forma en que se contrastan dos actitudes con fines didácticos.

Por otra parte, en esta novela puede observarse la lucha del pueblo cubano por salvaguardar su proyecto social frente al enemigo externo. Con ello tocamos otro aspecto presente en la novela policial cubana de este periodo: el registro que deja de la lucha del pueblo cubano, esta vez, contra el gobierno de los Estados Unidos.

En todas las novelas de las que he hecho mención en estas páginas, con excepción de *El cuarto círculo*, queda asentado dicho registro: en *La ronda de los rubíes* el fingido robo de las joyas tiene como objetivo la obtención de dinero para pagar la salida de Joaquina hacia Estados Unidos, a través de un integrante de la CIA, “el rubio”. En *Viernes en plural* sucede lo mismo: uno de los implicados en el crimen,

⁵³ Alberto Molina. *Los hombres color del silencio*. México: Marco Polo Editores, 1987. Colección Enigma Policiaco.

Charles Forniéres, se dedica a sacar de la isla clandestinamente a cubanos antisociales, contrarrevolucionarios. Asimismo, en esta novela está presente la amenaza norteamericana a través del personaje de Isauro Estivil, el comerciante asesinado que tenía negocios en los Estados Unidos: *Los receptores de la mercancía, por supuesto, pagaban en dólares porque no les interesaba el beneficio económico sino el repelente objetivo de rendir por hambre a nuestro pueblo.*⁵⁴

Estas novelas plantean a cada momento la presencia de un entramado social ubicuo y perfectamente organizado para luchar en contra de los personajes denominados antisociales, asimismo en contra de los planes de sabotaje y destrucción concebidos por la CIA y el grupo de exiliados cubanos reacios al triunfo revolucionario. Dicha organización se materializa en la presencia de los Comités de Defensa de la Revolución, siempre cercanos y dispuestos a contribuir con información: *A pie, se dirigió hacia la cuadra que dejara atrás, mientras una sonrisa aparecía en sus labios. Precisamente en la esquina contraria había un CDR.*⁵⁵

En cuanto al contenido de las obras en cuestión, estas novelas también llevan a cabo su función didáctica por medio de mensajes directos o de declaraciones francas, hechas por los personajes o el narrador. Así, en *El cuarto círculo* se desarrolla una discusión entre el teniente Héctor Román y un *cederista*, el doctor del Pino, donde se plantea que la existencia de los criminales es una consecuencia del sistema capitalista anterior.

Con ello, una vez más, la problematización de la realidad queda fuera de la sociedad cubana, puesto que a partir del triunfo revolucionario ésta se encuentra lejos de los vicios y problemas propios del capitalismo. Por su parte, *Viernes en plural* pone en marcha un discurso sobre el papel del pueblo en la lucha contra el enemigo y a favor del nuevo proyecto social:

Escucha, nene: los tiempos en que nos entreteníamos en estos asuntos por cuenta propia, han quedado atrás. Antes, la policía era una diabólica horda en función de la preservación de un orden caótico emanado de una sociedad desequilibrada y podrida. Existían repugnantes aparatos represivos, muy barnizados de contradictoria legalidad, y tú sufriste alguna vez sus métodos crueles (...) Pero tú y Amiel y otros muchos no se fueron a las sierras para practicar alpinismo, sino, entre otras cosas, para hacer cambiar el sentido de la justicia (...) Es muy hermoso que la justicia resida ahora en el pueblo. En ti, en mí, en tu tía Alberta, en Tila (...) Sin embargo, ahora no podemos ni debemos exceptuarnos de los

⁵⁴ Cardi. *Op. cit.* p. 334.

⁵⁵ Cristóbal Pérez. *Op. cit.* p. 48.

justos cambios sociales que se producen y, por tanto, tenemos que integrarnos en una nueva fórmula que ha de ser más racional y efectiva: *pueblo y policía contra malhechor*, es decir, el pueblo unido con la policía, que ya es pueblo también, ambos atareados en su propia defensa, en defensa de su Revolución. Todavía falta mucho por hacer. Pero no es difícil organizar cuerpos especializados que se apoyen en las masas populares para combatir el delito en todas sus manifestaciones, porque, en la nueva sociedad que se construye, toda fechoría, hasta el vulgar hurto de una tendera con ropas recién lavadas, es un atentado antisocial, contrarrevolucionario. ¿Comprendes?⁵⁶

En este fragmento – que da cuenta precisamente del surgimiento de los Comités de Defensa de la Revolución, es decir, *del apoyo de las masas populares* en la lucha contra el crimen – es posible apreciar de qué forma el criterio extraliterario sobre la función ideológica y formativa de la novela actúa en detrimento de la calidad literaria de estas obras, convirtiéndolas en textos didácticos, muy cercanos al panfleto.

Estas novelas llevan a cabo un registro del antes y el después de la Revolución cubana, siendo la justicia y la igualdad social el resultado de la lucha del detective y el pueblo contra el crimen. Todas estas obras contienen un mensaje edificante sobre el proceso revolucionario y la construcción de una nueva sociedad; esto se manifiesta en el hecho de que el bando de los combatientes, de los revolucionarios, siempre vence, al encontrar a los culpables y extirparlos de la sociedad. Una clara muestra de los anterior la podemos encontrar en *La ronda de los rubíes* donde, una vez descifrado el enigma y castigados los delincuentes, las joyas son destinadas al pueblo cubano.

En conclusión, se trata de novelas que buscan demostrar una tesis preconcebida, lo cual se consigue mediante algunos de los rasgos examinados aquí, así como a través de declaraciones prácticamente directas por parte del autor. Todo ello generó, como hemos visto, una visión desprovista de un planteamiento de las problemáticas sociales en la isla, dado que los únicos problemas que eran puestos en perspectiva eran los del bando contrario, en detrimento de un verdadero análisis de la realidad imperante. En palabras de Fernández Pequeño:

tanto en las novelas cubanas de espionaje-contraespionaje, como en las propiamente policiales, la realidad revolucionaria y sus personajes ideológicamente representativos reciben una concreción literaria mucho más endeble y superficial que el espacio y los personajes del polo negativo. Esta es una constante de la literatura policial revolucionaria que, fuera del caso ya apuntado, se manifiesta en todas sus novelas, al margen de que estén mejor o peor realizadas, y cuya causa podría resumirse así: la realidad del enemigo suele ser problemática, la

⁵⁶ Cardí. *Op. cit.* p. 266-267.

revolucionaria ha sido descomplejizada para acentuar el signo ideopolítico de las obras.⁵⁷

En la medida en que buena parte de la realidad fue relegada al anteponer los principios revolucionarios y la función didáctica e ideológica del arte, este tipo de literatura devino pronto una expresión acartonada, esquemática, que no cumplía con la función propia del género policiaco: presentar la realidad de manera directa a través del ámbito del crimen.

La novela policial cubana presentaba un fuerte maniqueísmo, así como de una carga ideológica tan pesada que iba en detrimento de otras funciones de la novela como instrumento crítico. Ya que, este tipo de novelas:

parten de determinadas premisas ideológicas, éticas y políticas para llegar a la realidad concreta, lo cual provoca que el resultado literario, como señalaba Desiderio Navarro, se acerque al género de la fábula. O, para ser explícitos, que esa realidad sea manipulada con el fin de corroborar diáfananamente las tesis que sirvieron al autor de punto de partida, y esto hace del texto un ámbito descomplejizado, reducido al papel de ilustración propagandística.⁵⁸

Por último, cabe mencionar que existió una tendencia por parte de la crítica literaria a considerar que el poco crecimiento de la literatura policial cubana, su pobreza tanto temática como formal, su yerma esquematización, eran debidas a la falta de un ambiente propicio dentro de la misma sociedad cubana en el cual este género pudiera florecer. Es decir, se consideraba que la sociedad cubana estaba exenta de los problemas que generan tanto el crimen como la corrupción, y que por ello, la literatura policial encontraba un fuerte obstáculo para desarrollarse plenamente.

Sin embargo, este obstáculo obedecía en realidad a la premisa extraliteraria de no mostrar con todas sus luces los verdaderos problemas que se iban gestando en el seno de la comunidad cubana, en aras de reforzar los logros revolucionarios y la idea de una sociedad libre de los vicios generados por el capitalismo.

Como ha podido verse, el modelo de la nueva sociedad propuesto por la Revolución cubana y sus discursos legitimantes es sumamente restringido en sus prácticas y sujetos. En la novela policial de la década de 1970, esto se transparenta en la articulación de un discurso en el que quedan excluidos muchos actores pertenecientes a la sociedad

⁵⁷ Fernández Pequeño. *Op. cit.* p. 214.

⁵⁸ *Íbidem.* p. 215.

cubana: homosexuales, intelectuales del viejo régimen, burgueses venidos a menos, religiosos.

En conclusión, la novela policial cubana adolecía de fuertes defectos que le negaron, en última instancia, una de sus principales funciones: actuar como un instrumento crítico de la sociedad, plantear las problemáticas existentes en la misma. No obstante, *Máscaras* viene a señalar una serie de problemas, concretamente de actos delictivos y corrupción en Cuba, a través de una óptica muy particular y dinámica, y con ello rescata nuevamente esta función crítica de la narrativa en general y de la literatura policial particularmente.

IV

Máscaras opone nuevas diferencias y matices con respecto a la literatura policial cubana analizada en las páginas anteriores. Esta novela presenta características que la acercan más a la literatura policial que se cultiva en los últimos tiempos en otras latitudes de Latinoamérica, como México o Argentina, con lo cual ha podido alcanzar un público mucho más amplio.

De tal forma, existen nuevos rasgos que *Máscaras* integra. La característica clave, tanto en esta novela como en otras novelas policiales latinoamericanas más o menos recientes, es la emergencia de un discurso posmoderno que busca romper con aquel discurso cerrado, oficial y excluyente y dar cabida y legitimidad a *otra* historia, así como a otro conjunto de prácticas y valores.

Otra de las características que conviene señalar en este tipo de novela es la presencia de un modelo narrativo que sugiere dos niveles de lectura, por medio de los cuales se articula una denuncia social. La novela policial adquiere una nueva dimensión crítica. Vania Barraza Toledo señala este nuevo, o más acentuado carácter de la novela policial latinoamericana en su artículo titulado “Novela policial. Un nuevo modelo exegetico.” Cito a continuación:

El desafío hermenéutico de la novela negra revela un fenómeno de simulacro textual que se estructura a modo de palimpsesto narrativo (...) en este caso se trata del motivo asociado del crimen de la historia que se clasifica como un motivo dinámico – motor de la trama – porque este expone una trasgresión social que recubre un delito aún más grave que el aparente.⁵⁹

⁵⁹ Vania Barraza Toledo. “Nueva novela policiaca: un nuevo modelo exegetico”. *Mester*. Vol XXXII, 2003. p. 156.

De acuerdo con la autora, en *Máscaras* existen dos niveles de lectura: el crimen presentado como un suceso aparentemente aislado, pero que es tan sólo el síntoma de una realidad más difícil de abordar, y que sin embargo, queda planteada. Mediante estos dos niveles, la novela policial latinoamericana, y particularmente la novela que analizo aquí, plantea toda una situación social, con lo cual adquiere un valor sumamente crítico y reflexivo.

De tal forma, en *Máscaras* existe, en un primer plano, un crimen planteado de manera aislada, pero que poco a poco se va relacionando con una realidad mucho más compleja, en este caso, con las mismas instituciones u organismos del poder que generan la corrupción social y que asimismo quedan impunes:

Por lo tanto, la gran diferencia de este nuevo tipo de relato detectivesco respecto a la novela policíaca tradicional es que, en el modelo clásico, el detective típico se orienta a descifrar un enigma como muestra de un caso particular, pero no como un reflejo de una condición social. Es decir, el delito tradicional se resuelve con la identificación de un criminal que actúa según una desviación respecto a una sociedad modelo (llámese burguesa), mientras que en la novela contemporánea, descubrir al malhechor no implica una resolución del verdadero crimen ya que, por lo general, éste permanece impune.⁶⁰

En el caso de este nuevo tipo de novelas policiales, en cambio, el enigma es en todos los casos el reflejo de una determinada condición social, por lo que, sin importar que el criminal sea o no descubierto, la justicia social no será conseguida, por lo menos en este plano del texto.

El relato policial rebasa el objetivo de descubrir al criminal e imponerle un castigo, puesto que mediante la estructura narrativa descrita queda develada una problemática inserta en el seno de la sociedad, que, por lo menos en el caso de *Máscaras*, se relaciona de forma directa con las instituciones que la rigen. Vania Barraza explica la función de este tipo de estructura en el siguiente fragmento. Cito a continuación:

Belascoarán Shayne, Conde, Heredia, y Brulé iluminan el análisis de una situación social irresoluta y, al mismo tiempo, esto le permite al destinatario del nuevo relato detectivesco descubrir otro nivel de textualidad. En este nuevo tipo de discurso se desarrolla una nueva forma de metalepsis en la que el agente, como actante estructural del texto, se desdobra en el lector. Es

⁶⁰ *Íbidem.* p. 158.

decir, mientras estos detectives han interpretado signos para dar con los criminales, el destinatario se enfrenta a un nuevo modelo de lectura de la realidad. De este modo, la nueva novela de detectives se revela como un documento de denuncia social que opera en un nivel de exégesis o explicación textual.⁶¹

Por otra parte, al proponer una nueva forma de lectura del crimen, es decir, al no exponer una sola interpretación de los móviles del crimen, sino las diversas causas y consecuencias que generan la posibilidad de su existencia, este tipo de relato se propone únicamente plantear una situación social determinada, sin emitir juicios o valoraciones personales por parte del autor: *Por consiguiente, la novela policial contemporánea plasma verdades presentes en la realidad nacional y al mismo tiempo, reta al destinatario del texto para que esclarezca y descifre facetas ocultas de un sistema social corrupto.*⁶²

Por otro lado, se trata de una forma dinámica de plantear las problemáticas sociales, ya que, a pesar de que el detective encuentre al criminal y a éste le sea impuesto un castigo, el autor, en el nivel más profundo del texto, no emite ningún tipo de juicio, contentándose tan sólo con la revelación de los diversos factores que orillan al crimen, de sus consecuencias, de sus diversas implicaciones.

Así bien, esta estructura genera un texto abierto, en el que finalmente será el lector quien elabore su propia interpretación. Como señala Barraza: *Esto tampoco quiere decir que la narrativa neo-policíaca pretenda una función ética o moralizadora sino que más bien desea mostrar una situación o estado social en el que se produce una suerte de travestismo discursivo entre un delito común y el crimen que encubre. La nueva novela negra muestra, no adoctrina.*⁶³

Una de las cualidades de la estructura narrativa descrita anteriormente estriba en que permite abordar problemáticas muy serias dentro de una sociedad, pues no se trata de historias que exponen simplemente el enigma de un crimen y su resolución, con el castigo implícito al culpable. Por el contrario, en estas novelas existe todo un análisis de la situación social imperante, que las aleja desde el primer momento de la literatura de entretenimiento, para convertirlas, por el contrario, en serios instrumentos de análisis y crítica de una sociedad: *En consecuencia, la razón de ser de la nueva novela policíaca*

⁶¹ *Idem.* p. 173.

⁶² *Idem.* p. 162.

⁶³ *Idem.* p. 172.

*no sólo es la entretención en sí, sino que esta porta un subtexto con el fin de realizar una denuncia social.*⁶⁴

Subrayo la presencia de esta estructura en *Máscaras* porque esto quiere decir de entrada que el discurso que la novela en cuestión articula se dirige de manera muy especial a las instituciones en Cuba, ya que éstas son, como veremos a continuación, las generadoras de aquella determinada condición social que no quedará resuelta con el desciframiento del crimen.

Todo lo cual demuestra que existen novelas especialmente críticas del régimen cubano actual, es decir, obras que conservan el equilibrio y sortean el doble peligro de convertirse en obras detractoras de la Revolución cubana, o bien, en textos panfletarios. Como hemos visto, en la novela policial más reciente, con el tipo de estructura antes descrito, no está presente una carga ideológica de ninguna naturaleza, sino el planteamiento de determinadas problemáticas, abordadas desde el seno mismo de la sociedad.

V

En el contexto de la novela policial cubana, *Máscaras* presenta, además de los rasgos antes descritos, ciertas particularidades que conviene señalar, pues en ellas – junto con la estructura de la novela, antes descrita – están cifrados los principales rasgos que permiten señalar la emergencia de un discurso narrativo crítico del régimen cubano actual.

En primera instancia, *Máscaras* participa de un importante cambio de enfoque con respecto a la literatura producida en la isla en décadas anteriores, misma que podemos caracterizar por el deseo de dejar un registro de la empresa épica que supuso la Revolución cubana, los problemas que tuvo que enfrentar, su lucha constante por salvaguardar el proyecto social revolucionario frente a un enemigo externo, y sus grandes logros en la formación del nuevo régimen.

Se trata de un paulatino pero decidido cambio de perspectiva presente en la narrativa cubana contemporánea, que comienza a manifestarse en algunos aspectos, mismos que Leonardo Padura examina en la siguiente entrevista:

⁶⁴ *Idem.* p. 161.

Soler había publicado dos libros, uno en el 75 y otro el año en que muere, donde recuperaba otra vez asuntos de los sesenta, pero ya desde una perspectiva mucho más intimista, centrada en las consecuencias que habían tenido estas experiencias para el individuo – perspectiva que ahora se valora como el primer signo de un cambio posible. Y luego, ya a finales de la década, empiezan a publicar autores como Senel Paz, Miguel Mejides, Arturo Arango y, en general, una generación donde el cambio se hace evidente, tanto en la novela como en el cuento.⁶⁵

Lo que hay que señalar aquí no es que se hayan abandonado los temas inmediatamente anteriores, si no el análisis de los mismos desde un plano más actual y asimismo desde un plano que se aleja del discurso oficial para presentar una gama diversa de discursos individuales; estos temas son abordados ahora, como señala Padura, a partir del sujeto que conforma la sociedad actual cubana, atendiendo a sus diferentes situaciones:

Lo que la distingue, según tu valoración, es una perspectiva crítica que busca desmitologizar las verdades oficiales del sistema.

Exactamente. Es una literatura esencialmente crítica de la realidad actual, de los comportamientos humanos y de procesos sociales ocurridos en el país. Una literatura que también está revisando determinados asuntos históricos recientes, pero sobre todo que está escribiendo sobre la difícil cotidianidad cubana de estos años.⁶⁶

De esta manera, es posible señalar la existencia de una oleada de escritores cubanos que se aboca de forma muy particular y por demás creativa – consiguiendo verdaderos logros en el plano literario y en el planteamiento de problemáticas sociales actuales en la isla – a la realidad más inmediata, a los problemas más directos por los que atraviesa Cuba, así como en la puesta en escena de las distintas subjetividades presentes en el seno de la sociedad.

Comienza a gestarse, en la narrativa cubana contemporánea, una serie de rasgos que permiten este acercamiento, diferentes modos de abordar la realidad y reflejarla. Como acabo de apuntar, este cambio de perspectiva no abandona por completo los temas del pasado, pero los retoma desde una nueva óptica, en vez de presentarlos, los revisa a la luz de las situaciones actuales. Todo ello genera la aparición de nuevos

⁶⁵ Epple. *Op. cit.* p. 51

⁶⁶ *Ibidem.* p. 51.

personajes, espacios y temas que permiten un desarrollo más propicio para la narrativa cubana:

Aparecen personajes nuevos. Por ejemplo, hay un personaje que puede considerarse el caballo de batalla de esta narrativa: es el niño o el adolescente que, desde una visión des-prejuiciada y por ello desideologizada, asume la realidad que le concierne, que puede ser la realidad prerrevolucionaria o la revolucionaria. Al asumir esta perspectiva un poco inocente, la valoración ideológica la tiene que hacer el lector y no proponerla directamente el autor. Entra entonces, con mucha fuerza, el mundo contemporáneo de los estudiantes, el mundo de las “becas”, que comienza con la Revolución, donde hay miles de conflictos, el tema de las relaciones amorosas comienza a cobrar mayor importancia (...)⁶⁷

Todas estas características se encuentran presentes en *Máscaras*; esta novela registra temas pertenecientes a la cotidianidad de la sociedad cubana de hoy en día, tales como las dificultades de la vida diaria en la isla, o el análisis de situaciones históricas reflejadas en el individuo, en personajes complejos que presentan toda una gama de facetas que abarcan sus aspiraciones, sus dudas con respecto a la Revolución y a su existencia.

Este cambio de perspectiva acusa otra manera de dialogar con el pasado reciente del país, así como un abandono de muchos aspectos formales y temáticos que venían acartonando la literatura de la isla; a su vez, se concentra en el planteamiento de problemáticas sociales mucho más próximas, situaciones actuales que vive la isla.

Aquí, el esquema del relato policial vuelve a ocupar un papel fundamental y conviene señalar algunos de los cambios que presenta temática y formalmente. Leonardo Padura también ofrece su opinión con respecto al auge de la novela policial en la década del 70:

La otra línea que parece haber tenido reformulaciones creativas es la novela policial, y tú has estado muy ligado a esa línea creativa. En la década del setenta, esta novela se caracterizó por presentar héroes ideológicos, de convicciones muy evidentes, y con una posición argumental bastante esquemática entre el defensor del Estado y los enemigos del Estado. ¿Podrías explicarnos qué está ocurriendo ahora con el género?

Si hay un género que representa el *Quinquenio gris* de la literatura cubana y la esquematización estética elaborada en los setenta, es la novela policíaca (...) Y de pronto, a partir de 1971, comienzan a publicarse novelas policiales, y a un ritmo sorpresivamente continuado. A partir de ese año se inicia el concurso organizado por el Ministerio del Interior, que impulsa el desarrollo del género. En estas

⁶⁷ *Idem.* p. 51.

novelas el esquema buenos/malos, agentes de la CIA/gobierno cubano, delincuente/policía nacional estaba claramente demarcado; no había ninguna problematización de la realidad a partir de posibles conflictos ideológicos o conflictos de marginalidad. Sin embargo, en aquel momento fue una novela muy celebrada por los críticos. Creo que esto fue muy perjudicial porque las propias expectativas del género se limitaron o redujeron.⁶⁸

Asimismo, basándose en su novela *Pasado Perfecto*, Leonardo Padura señala las diferencias que presenta el género a últimas fechas:

En esta novela por primera vez el delincuente no es ni un agente de la CIA ni es un negro que entra por una ventana a robar algo, quitándose los zapatos: es un alto funcionario del gobierno cubano, con rango de vice ministro. En esta novela aparece por primera vez el problema de los que vinieron lisiados de la guerra de Angola. El gran amigo de este personaje quedó inválido por esta guerra. Y él arrastra esa tristeza pensando que el inválido debió ser él, no ese amigo que era el más inteligente, el más dispuesto, el más alegre, y que está condenado a vivir el resto de sus días en una silla de ruedas. Hay una relación amorosa muy equívoca en esta novela, que rompe también con los esquemas posibles de reglamento, ya que este policía tiene relaciones sexuales con una de las sospechosas del caso. Estos elementos de ruptura han sido tan evidentes que al enviar la novela al concurso del Ministerio del Interior en 1991, supimos que el jurado le había otorgado el premio, pero el día de la premiación se leyó un acta donde el premio se declaraba desierto. Evidentemente, para los organizadores del concurso, esta novela no cumplía las expectativas ideológicas en uso. La publiqué en México y han circulado en Cuba algunos ejemplares que yo he podido llevar.⁶⁹

En conclusión, en *Máscaras* encontraremos una sociedad cubana bastante diferente con respecto a la que ha quedado descrita y fijada en la narrativa anterior, con una serie de problemas actuales que ofrecen gran interés: la vida en los preuniversitarios, el tráfico de obras de arte, los problemas de escasez que vive la isla.

Máscaras conserva aún muchos de los rasgos de la policial cubana, determinados, en buena medida, por su contexto socio-político. Sin embargo, buena parte de estos rasgos ha sido subvertida por el propio discurso narrativo de la novela.

Propongo, en este trabajo, la existencia de un discurso subversivo presente en la narrativa de Leonardo Padura, particularmente visible en las estructuras que presenta el relato policial; con esto me refiero al hecho de que el autor retoma el género policial para fines muy diferentes a los que presentaba la policial cubana de las promociones anteriores.

El primer aspecto en el que podemos notar la subversión de este discurso es precisamente el cambio de enfoque que presenta la novela, al dejar de lado el tema de

⁶⁸ *Idem.* p. 55

⁶⁹ *Idem.* p. 57

los problemas que vive la isla frente a sus enemigos externos, la lucha del pueblo revolucionario frente a un enemigo común, y al centrarse en los problemas actuales e internos de la isla.

En *Máscaras* no es posible hablar de un discurso que deje registro de la lucha del pueblo cubano en defensa de su proyecto social. Asimismo, podemos decir que esta novela no persigue conformar una *integridad nacional* a partir del concepto manejado por la policial cubana de las promociones anteriores, esto es, presentando un modelo de sociedad sumamente restringido; por el contrario, en *Máscaras* existe una propuesta muy distinta sobre el concepto de la sociedad cubana y lo que su integración supone, como veremos en el siguiente capítulo.

En esta novela es posible apreciar un cambio a partir del cual se cuestionan precisamente algunos de los errores de dicho proyecto social. En esto radica, con toda su fuerza, el carácter subversivo del discurso y estructura de *Máscaras*: en la novela policial cubana de las promociones anteriores, el objetivo primordial era la defensa a ultranza de los valores y preceptos revolucionarios.

En cambio, en el caso de *Máscaras*, la función de la novela y las estructuras que presenta específicamente el relato policial, el objetivo principal es el planteamiento de los problemas del individuo inmerso en sus propias circunstancias. Se trata de una evolución que abandona y rompe con la homogeneidad impuesta por el discurso oficial.

Leonardo Padura subvierte el discurso de la novela policial cubana mediante sus propias estructuras. Podemos, en primer lugar, observar un abandono de los esquemas maniqueos y simplistas propuestos por la policial cubana de las promociones anteriores, y ya señalados en esta tesis. En estos esquemas era predominante el personaje arquetípico, en función, precisamente, de transmitir una carga ideológica diáfana y de cumplir con el objetivo de reforzar los valores revolucionarios.

Dicho abandono ha supuesto una atención mucho mayor y más seria en el individuo, misma que podemos corroborar en el personaje principal de la tetralogía, el teniente investigador Mario Conde, así como en otros personajes que estudiaremos con detenimiento. Con esto, Leonardo Padura consigue estudiar y proponer nuevos problemas en el individuo y en la sociedad y romper con el discurso oficial que tiende a desproblematizar la realidad.

Entre los aspectos más notorios que podemos contar aquí para hablar de un discurso subversivo se encuentran: 1. personajes que han recobrado sus complejas dimensiones como individuos. 2. la singularidad del personaje principal, Mario Conde,

puesto que se trata de un policía que es escritor. 3. la figura de los villanos, que en esta ocasión pertenecen a las esferas del poder y a las instituciones de la isla y 4. las figuras marginadas, mediante las cuales, Padura señala la existencia del otro y con ello, de una sociedad plural.

Capítulo III: *Máscaras*.

Quizás sea *Máscaras*, la tercera novela de *Las cuatro estaciones*, la obra en la que se encuentra contenido, como en ninguna otra de la serie, el examen crítico al que son sometidos tanto la sociedad cubana actual como el régimen revolucionario.

El hallazgo de esta novela está dado por la convergencia de factores que generan un discurso enfocado en los problemas actuales de la isla, así como en ciertos aspectos significativos del pasado reciente en el régimen revolucionario; se trata de problemas que se presentan, sobre todo, a partir del triunfo de la Revolución en Cuba y se recrudecen hacia la década de los años 70, generando consecuencias visibles y denunciadas por el discurso narrativo de *Máscaras*.

Por otro lado, a partir del discurso crítico desarrollado en esta obra, y de los elementos que contribuyen a su articulación, se genera una propuesta clave dentro del marco de los conflictos que la novela plantea. Como veremos, esta propuesta supera el estudio o análisis de una sociedad determinada para convertirse en una propuesta honda sobre los problemas que aquejan al hombre universal. Es decir, esta novela se centra, a un mismo tiempo, en los aspectos de índole más próxima y terrenal, pero, asimismo, en las alternativas que se presentan al individuo junto con sus dudas, sus deseos y su existencia.

A continuación analizaré algunos de los factores presentes en esta novela que generan un discurso incisivo sobre la sociedad cubana en un presente más o menos próximo, mismos que equilibran dicho discurso hacia una posición reflexiva y propositiva. Con ello, *Máscaras* realiza un examen de su sociedad y de su tiempo sumamente lúcido, en tanto que plantea dichas problemáticas desde un horizonte que supera los problemas contingentes para adentrarse en el terreno de la otredad y, con ello, del hombre universal.

Señalo algunos de los factores que serán analizados a continuación en virtud tanto de su carácter subversivo como de la propuesta que los mismos encarnan dentro

puesto que se trata de un policía que es escritor. 3. la figura de los villanos, que en esta ocasión pertenecen a las esferas del poder y a las instituciones de la isla y 4. las figuras marginadas, mediante las cuales, Padura señala la existencia del otro y con ello, de una sociedad plural.

Capítulo III: *Máscaras*.

Quizás sea *Máscaras*, la tercera novela de *Las cuatro estaciones*, la obra en la que se encuentra contenido, como en ninguna otra de la serie, el examen crítico al que son sometidos tanto la sociedad cubana actual como el régimen revolucionario.

El hallazgo de esta novela está dado por la convergencia de factores que generan un discurso enfocado en los problemas actuales de la isla, así como en ciertos aspectos significativos del pasado reciente en el régimen revolucionario; se trata de problemas que se presentan, sobre todo, a partir del triunfo de la Revolución en Cuba y se recrudecen hacia la década de los años 70, generando consecuencias visibles y denunciadas por el discurso narrativo de *Máscaras*.

Por otro lado, a partir del discurso crítico desarrollado en esta obra, y de los elementos que contribuyen a su articulación, se genera una propuesta clave dentro del marco de los conflictos que la novela plantea. Como veremos, esta propuesta supera el estudio o análisis de una sociedad determinada para convertirse en una propuesta honda sobre los problemas que aquejan al hombre universal. Es decir, esta novela se centra, a un mismo tiempo, en los aspectos de índole más próxima y terrenal, pero, asimismo, en las alternativas que se presentan al individuo junto con sus dudas, sus deseos y su existencia.

A continuación analizaré algunos de los factores presentes en esta novela que generan un discurso incisivo sobre la sociedad cubana en un presente más o menos próximo, mismos que equilibran dicho discurso hacia una posición reflexiva y propositiva. Con ello, *Máscaras* realiza un examen de su sociedad y de su tiempo sumamente lúcido, en tanto que plantea dichas problemáticas desde un horizonte que supera los problemas contingentes para adentrarse en el terreno de la otredad y, con ello, del hombre universal.

Señalo algunos de los factores que serán analizados a continuación en virtud tanto de su carácter subversivo como de la propuesta que los mismos encarnan dentro

del discurso crítico articulado en *Máscaras*. Entre los factores más importantes está la construcción del personaje principal, el teniente investigador Mario Conde.

Otro de los aspectos que me interesa analizar es la relación que se establece entre Mario Conde y un personaje fundamental en la novela, Alberto Marqués. Asimismo, estudiaremos dos aspectos capitales en *Máscaras*; por una parte, el análisis de una crisis social e institucional insinuada a partir de la figura del villano; por otro lado, la inclusión de las figuras marginadas en la sociedad cubana, misma que acusa la existencia de una sociedad plural y heterogénea que se ve constantemente amenazada por la imposición de un discurso oficial y excluyente.

Por último, analizaré la propuesta generada en el marco de este discurso. Esta propuesta se articula primordialmente a través del concepto que el autor desarrolla de la *máscara* así como de las ideas que esta novela ofrece al respecto del arte, la libertad de expresión y la memoria.

Máscaras plantea un enigma que se abre con la aparición de un travesti muerto en el Bosque de La Habana: Alexis Arayán, quien es asesinado por su padre, Faustino, el día 06 de Agosto. Escrita entre los años de 1994 y 1995, el tiempo narrativo de *Máscaras* transcurre en el verano de 1989.

Es necesario llamar la atención sobre este aspecto, ya que dicho año es crítico para la historia de Cuba: 1989 fue el año que vio caer el Muro de Berlín así como el desplome del bloque comunista, cuya repercusión más concreta fue la entrada de Cuba en el llamado *periodo especial* y el inmediato el recrudecimiento de las condiciones de vida en la isla, despojada de la protección que durante los años anteriores le brindara el bloque.

Por otra parte, durante este año se llevaron a cabo las condenas y fusilamientos del general Arnaldo Ochoa y Antonio La Guardia por supuestos vínculos con el narcotráfico. Todos estos sucesos cambiaron significativamente el estado de ánimo imperante en la isla, en donde la población comenzaba a transparentar un sentimiento de duda y desilusión, así como una actitud mucho más crítica con respecto a la Revolución cubana:

Como sabes, ese fue un año muy significativo para los cambios que se han producido en Cuba: es el año de los fusilamientos de Ochoa y La Guardia, de las revelaciones del vínculo con el narcotráfico, donde yo como individuo, y creo

que la sociedad cubana en gran proporción, pierde muchas esperanzas. Por primera vez el descreimiento se hace general.⁷⁰

En alternancia con el año de 1989, el discurso narrativo de *Máscaras* se enfoca en la década de 1970, sobre todo en el *quinquenio gris* que comienza en 1971 con la Primera Declaración del Congreso de Educación y Cultura en Cuba.

I

Uno de los factores que requiere de un análisis detenido es el carácter y rasgos del personaje principal, el teniente investigador Mario Conde. Es importante notar que más allá del planteamiento de un crimen a resolver (el asesinato de Alexis Arayán), tanto en esta novela como en el resto de las obras que conforman la tetralogía el centro del conflicto recae en el personaje principal: son sus dudas, sus prejuicios, sus expectativas y obsesiones las que dan forma a la tetralogía como un todo, y las que conforman el cuerpo narrativo de cada una de las historias.

Mario Conde es el personaje que da coherencia a las cuatro novelas como parte de una misma serie. La atención del discurso narrativo está constantemente enfocada en él. Si bien es cierto que *Máscaras* presenta un crimen principal que será resuelto en el transcurso de la historia, no es menos importante el planteamiento del conflicto de este personaje, hecho a lo largo toda la serie.

En cada una de las novelas, Mario Conde resuelve el crimen al tiempo en que se enfrenta a problemas de su propia vida; esto viene a señalar, entre otras cosas, el carácter del crimen como un pretexto que sirve al autor para plantear, además de una crisis social e institucional, los conflictos de un individuo frente a su entorno.

Con ello se establece una notoria diferencia con respecto a la novela policial en general, así como con respecto a la novela policial cubana estudiada en el capítulo anterior. Como hemos visto, en esta última el detective estaba caracterizado muy débilmente puesto que era un arquetipo que cumplía determinadas funciones dentro de la novela para articular un mensaje claro y didáctico.

Aunado a esto, la atención que recibe el personaje principal en *Máscaras* rompe con los esquemas de la novela policial cubana puesto que no presenta al entramado social visto como una totalidad y representado por dicho detective arquetípico (como en *La Ronda de los rubíes* o *El cuarto Círculo*, por ejemplo), que a su vez encarna una

⁷⁰ *Idem.* p. 58.

determinada ideología, o los valores revolucionarios que debieran ser transmitidos. De esta manera, el tema de la lucha del pueblo cubano por defender su proyecto social – que, como hemos visto, es uno de los temas por excelencia de la novela policial cubana de las promociones anteriores – queda totalmente fuera del panorama presentado por *Máscaras*.

Por el contrario, *Máscaras* muestra en un primer plano a un personaje complejo, visto desde su dimensión como individuo. Dicho personaje presenta toda una gama de características que rompen con el personaje arquetípico, y son precisamente estos aspectos – las dudas del Conde, su frustración, sus obsesiones – los que proveen a la tetralogía de un sentido completo, y los que hacen posible, en *Máscaras*, la articulación de un discurso crítico así como un verdadero acercamiento a la otredad.

Por otro lado, el papel concedido a Mario Conde sitúa a la tetralogía dentro del panorama de la nueva novela policial latinoamericana debido a que el crimen ocupa un lugar secundario dentro de la trama, su importancia como factor predominante ha perdido fuerza y ha pasado a ser un [pre]texto del que se sirve el autor para abordar conflictos de otra índole. Leonardo Padura ofrece una reflexión con respecto a los cambios, tanto formales como temáticos, que ha sufrido el género policial en la literatura hispana en las últimas décadas, mismos que se relacionan con la emergencia de una estética posmoderna. Cito a continuación:

¿En qué medida esta “nueva novela policial” se vincula a la estética del posmodernismo?

Primero, disminución de la importancia del enigma como elemento dramático fundamental. Segundo, una preferencia por ambientes marginales para el desarrollo de las historias y la significación dramática. Tercero, acudir a determinadas formas de cultura popular, incorporándolas a la creación literaria, como es el caso del comic. Cuarto, el empleo de un lenguaje fundamentalmente literario pero a la vez desembozado e irreverente: un lenguaje que trata de expresar las vivencias de la vida cotidiana. Quinto, como característica importante, la renuncia a crear grandes héroes. Los policías, investigadores, detectives, como se les llame, son por lo general gente frustrada, jodida, y no tienen nada de triunfadores (...) Es una novela con mucha conciencia de su función social, de su necesidad de expresar problemas de la realidad actual de nuestros países: la corrupción, el arribismo político, los problemas de la droga, la prostitución, la marginalidad. Es decir, es una novela que está metida en todo este submundo de las grandes ciudades, donde estos problemas se hacen más evidentes y crecen a un ritmo más peligroso.⁷¹

Entre los rasgos que vinculan la obra de Leonardo Padura con el posmodernismo es posible acusar la emergencia de una narrativa que rompe un discurso totalizante y presenta en cambio una amplia gama de pequeños discursos individuales, donde

⁷¹ *Idem.* p. 60

comienza a insinuarse la legitimidad de distintos sujetos. De tal manera, se lleva a cabo un cuestionamiento de aquel discurso unívoco, cerrado, estático, que busca crear la imagen de un ciudadano y una sociedad modelo y que en cambio propone a un sujeto – como Mario Conde – en movimiento: cambiante, diferente, crítico.

La importancia de que el discurso narrativo de *Máscaras* se centre en el individuo radica en que a través de la atención otorgada a los personajes en sus distintas subjetividades es posible la creación de un discurso polifónico, en el que caben variadas opiniones y posturas y desde el cual es posible generar un espacio para la propuesta de nuevas cuestiones que tocan, no ya a una sociedad homogénea, sino a una sociedad, por el contrario, sumamente plural y diversa.

Al construir personajes complejos, cuya historia personal juega un papel fundamental para el resto de la trama, *Máscaras* se aleja del discurso oficial que pretende imponer una visión uniforme de la sociedad y, en cambio, da voz a diversas posturas, ideas, matices. Como señala Manuel Fernández: *Al ponerse de relieve la individualidad del investigador a través de sus relaciones personales, se denota la reescritura de la ideología policial cubana establecida anteriormente; de hecho, es Conde y su individualismo anteriormente denominado pequeño-burgués lo que une a las cuatro novelas de la tetralogía.*⁷²

Todo esto contribuye a crear un discurso dinámico, a través del cual el autor ahonda en las verdaderas problemáticas sociales, muchas veces ignoradas por el discurso oficial. En la novela policial cubana anterior, la dimensión individual del personaje era, como hemos visto, muy vaga, muy débil, cuando no inexistente. Hay que observar que estos personajes no generaban ningún tipo de cuestionamiento al sistema, siendo su función, y la de la novela, reforzar los valores del régimen.

Por lo tanto, la importancia concedida a Mario Conde y reflejada en el hecho de que él es quien provee a la tetralogía de un sentido completo – con su propia crisis como individuo – es un claro elemento de ruptura frente al discurso generado por la novela policial anterior en Cuba. Asimismo, es uno de los elementos que subvierten dicho discurso puesto que contribuye al cuestionamiento de las verdades oficiales desde posturas individuales; es decir, rompe con una visión uniforme para dar voz a muchos otros aspectos, entre los cuales está presente la discrepancia, la reflexión y la crítica.

⁷² Manuel Fernández. “La figura del mimo en *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes”. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/fernandez.html consultado 27-02-2007 y vigente hasta la fecha 27-02-2009.

Otro de los aspectos en el que es posible apreciar, por una parte, una presencia mayor de los rasgos individuales del personaje, y, por consiguiente, una ruptura con el discurso generado por la novela policial anterior en Cuba, es el hecho de que en *Máscaras* Mario Conde es el único encargado de resolver el crimen planteado. En la novela policial cubana anterior, el detective estaba constantemente respaldado por el resto de la comunidad, lo que implicaba, por lo menos, una serie de valores compartidos por la sociedad cubana que luchaba en conjunto por un objetivo común.

El hecho de que Mario Conde actúe como el único responsable de la tarea de esclarecer el crimen genera que sea solamente él, desde su subjetividad, quien dé cuenta al lector de los sucesos que se van presentando a lo largo de su pesquisa. En este sentido, las corazonadas y prejuicios de Mario Conde, como él mismo los llama a lo largo de toda la serie, adquieren relevancia, en virtud de que ambos provienen de la historia personal del policía, son parte de su personalidad y obedecen a una sola voluntad bien definida. Cito a continuación: *Como policía, Mario Conde tenía el mal hábito de las ideas fijas y de la búsqueda, en cada caso, de sus propias obsesiones.*⁷³

Éste es, pues, otro de los rasgos de ruptura que podemos señalar con respecto a la novela policial cubana cultivada en décadas anteriores: la ausencia de un *pueblo-policía*, tan presente en la policial revolucionaria que era prácticamente parte de su estructura narrativa. Eugenia Revueltas señala esta característica de la novela policial anterior:

Pero en un y otro caso la acción tenía un sentido individualista. El detective defiende los intereses de un miembro de la sociedad o tal vez está en función de los ideales de justicia, legalidad y verdad de la sociedad en su conjunto, pero por lo general encarnados en grupos sociales perfectamente delimitados: burgueses, profesionistas, hombres de clase media, etc. El detective es un hombre solo frente al mundo, lo que no deja de ser valioso; en la novela policiaca cubana contemporánea todos son detectives, el detective y los miembros del Comité de Defensa Revolucionaria, que van tejiendo su vasta tela de araña, en la que, ineluctablemente, será apresado el delincuente. Miles de ojos, siempre atentos y vigilantes, impedirán al delincuente cualquier movimiento.⁷⁴

Máscaras no nos presenta el entramado de la comunidad cubana como un ente cerrado, que busca preservar el orden establecido frente a un enemigo común. Una vez más, es posible notar el importante cambio de enfoque de la novela, al no ubicar los

⁷³ Leonardo Padura Fuentes. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997. Colección Andanzas. p. 72.

⁷⁴ Revueltas. *Op. cit.* p. 117.

problemas más importantes de la isla fuera de sus fronteras, es decir, en su lucha constante frente a un enemigo externo.

Por su parte, en esta novela no es posible advertir la presencia de detectives omnipresentes, rara vez se menciona a los Comités de Defensa de la Revolución. Mario Conde no actúa a través de una estricta relación con el resto del entramado social, no es parte del mismo; por el contrario, el teniente investigador actúa como un individuo cuyas decisiones pertenecen únicamente a él, a su historia personal, a su forma de ver el mundo y relacionarse con éste.

De tal manera, Mario Conde no acude a este tipo de organismos (los Comités de Defensa de la Revolución, por ejemplo) para obtener información que le ayude a resolver el crimen. Acude, en cambio, a viejos conocidos o amigos, cuya historia, en algunos casos, queda también referida. Como bien apunta Manuel Fernández: *La individualización de los personajes en Máscaras es patente desde el comienzo de la obra, distanciándola desde un principio de la policiaca revolucionaria tradicional a través del énfasis dado a la figura de los investigados en vez de al crimen o al pueblo que lucha unido para encontrar al culpable.*⁷⁵

Al contrario de lo que sucede con la novela policial cubana anterior, los personajes que sirven como “informantes” a Mario Conde viven muchas veces en la periferia social. Son personajes que han sufrido algún tipo de marginación en distintas facetas del proceso revolucionario y, en ocasiones, como es el caso de *Máscaras*, son incluso sospechosos del crimen. Uno de los personajes más notables a este respecto, tanto por la constancia de su presencia en la tetralogía, como por su cercana relación con Conde, es Candito “*el rojo*”, viejo amigo del teniente desde sus épocas del preuniversitario.

En cada ocasión, Mario Conde acude a Candito para obtener información útil en la resolución del crimen. Candito forma parte de la historia personal de Conde. Asimismo, es poseedor de una historia propia, rasgos, características que problematizan la situación presentada. Cito a continuación un fragmento de *Paisaje de otoño*⁷⁶ en el que se nos presenta a Candito en su dimensión individual:

⁷⁵ Fernández. *Op. cit.*

⁷⁶ Dado que *Máscaras* forma parte de la tetralogía *Las cuatro estaciones* citaré, cuando sea pertinente, fragmentos de las otras tres novelas que ayuden a demostrar algún argumento expuesto en la presente tesis.

Haber nacido y crecido en un sitio así había moldeado, con un fatalismo domiciliario irremisible, una buena parte de su forma de ser: desde niño había aprendido que hasta el mínimo espacio había que defenderlo, si es preciso a golpes, y cuando creció aprendió también cómo los golpes pueden abrir otras puertas de la vida: la del respeto entre los hombres, por ejemplo. Tal vez por eso se hizo amigo del Conde y lo siguió siendo incluso cuando Mario Conde entró en el clan difícil de la policía: una vez lo había visto defender a golpes su dignidad mancillada por el robo de una lata de leche, cuando fueron juntos a la escuela en el campo, y Candito salió en su defensa desde aquel día y para siempre. Porque la fidelidad también era parte de su código solariego, y sabía practicarla, en todas las circunstancias (...) Luego, mientras el Conde y sus otros compañeros estudiaban en la universidad, la vida, la fatalidad o el destino colocaron al Rojo al borde de un marginalismo siempre cercano a la ilegalidad, desde el cual se ganaba la existencia por los resquicios de las escaseces y la ineficiencia estatal.⁷⁷

En este fragmento es manifiesta la individualización del personaje a través de la inclusión de su historia, así como de la exposición de ciertos valores que rigen su existencia. Otro aspecto notable es la condición marginal de Candito, que roza constantemente los márgenes de la ilegalidad, como queda señalado. La novela no presenta una comunidad a la manera de un bloque homogéneo.

Por el contrario, esta obra y el resto de la tetralogía plantea la existencia de una sociedad fragmentada, a partir de personajes que, por ejemplo, vienen del exilio o van hacia él, así como de personajes que viven una fuerte marginación dentro de la isla. Como puede verse, a través de figuras como “*el rojo*”, *Máscaras* señala las aristas de una sociedad. El siguiente pasaje, también de *Paisaje de otoño*, es otro claro ejemplo en el que es posible apreciar la marginación en la que se encuentran algunos de los personajes que Mario Conde frecuenta, así como las fisuras que se extienden desde el seno de la sociedad cubana:

Cuando se produjo el cierre definitivo del periódico, poco después del triunfo de la Revolución, casi todos los compañeros de Friguens tomaron el camino del exilio político. Él, en cambio, decidió permanecer en el país, aferrado a sus consecuencias culturales: vivir en Cuba (por lo menos mientras se fabrique el ron y sigan existiendo tan buenos pintores, le dijo una vez al Conde) era su única condición existencial, aun cuando a causa de su pasado como redactor de aquel periódico enemigo le hubieran aplicado una castrante «rebaja de firma» y lo sepultaran vivo en una emisora de radio donde su nombre se perdía en un farrago de palabras lanzadas al éter, etéreo. Su resignación cristiana debió ayudarle en aquel calvario, pensó el Conde, pues haber vivido durante años en la

⁷⁷ Leonardo Padura Fuentes. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets, 1998. Colección andanzas. p. 82-83.

cúspide de las influencias y verse arrojado de pronto a la mediocridad de las informaciones pasajeras podía ser un castigo demasiado fuerte para alguien acostumbrado a ver estampada su firma, cada día, en un periódico de amplia circulación y sólida influencia.⁷⁸

Conde acude y confía en este tipo de personajes, que se encuentran muy lejos de representar los valores ejemplares del Estado y su discurso, y que han sido expulsados por diversos motivos del seno de la sociedad. Como podemos ver, el hecho de que la resolución del crimen no se lleve a cabo por la sociedad entendida como un todo orgánico, y que en cambio Conde interactúe con figuras excluidas, es un claro factor de ruptura que, además de señalar las contradicciones presentes en el seno de la sociedad, otorga una voz a los otros, a los marginados y a su situación concreta, pues en cada uno de los casos, el autor se preocupa por describir con detenimiento su situación individual.

Como ha señalado Leonardo Padura en la entrevista citada arriba, la novela policial más próxima se adentra en los mundos marginales con una perspectiva distinta. Dicha perspectiva persigue el análisis de ciertos sectores de la sociedad poco privilegiados; en el caso concreto de *Máscaras* y la sociedad cubana actual, este planteamiento supone un espacio primordial que da cabida a la voz de las figuras marginadas frente a un discurso oficial muchas veces aplastante.

Es muy notorio el grado de problematización de la sociedad que la novela presenta mediante las relaciones entre Mario Conde y los distintos personajes. En el primer caso, el intercambio de información entre Conde y Candito genera una serie de conflictos que atienden a la estructura de valores de cada uno. Con ello, se rompe con una pretendida visión uniforme del sistema de valores de la sociedad cubana, y se presentan, en cambio, las contradicciones presentes en la misma.

El acto de transmitir información sobre cualquier otro individuo, la delación, no es visto aquí como una tarea ejemplar, a diferencia de lo planteado por novelas como *La ronda de los rubíes*. Las relaciones de Mario Conde con el resto de los personajes contribuyen, en primer lugar, a señalar la existencia y legitimidad de figuras marginadas, y con ello, a romper con la falsa imagen de una sociedad perfectamente integrada, lo que problematiza la realidad, como sucede en el siguiente pasaje de *Vientos de cuaresma*:

⁷⁸ Padura Fuentes. *Op. cit.* p. 108.

El Conde tomó un trago bien largo de añejo y encendió un cigarro, porque siempre le sucedía lo mismo: no encontraba como plantearle a Candito que le sirviera de informante. Él sabía que, a pesar de la amistad y la discreción y el ropaje de un favor a un viejo amigo, sus encargos iban contra la ética callejera y estricta de un tipo como Candito el Rojo, nacido y criado en aquel solar fogoso donde los valores de la hombría excluían desde el primer capítulo la posibilidad de aquel género de colaboración con un policía: con cualquier policía.⁷⁹

El misterio que presenta *Máscaras* encarna, de acuerdo con el artículo de Vania Barraza comentado en esta tesis, un síntoma de una realidad mucho más compleja que la novela está por descubrirnos. Dentro de esta línea, el asesinato de Alexis Arayán (y las características de este crimen, que analizaré más adelante) tiene una función determinada en tanto que sirve como el disparador de situaciones por las cuales quedará planteado un conflicto social e institucional.

Sin embargo, el asesinato de Alexis Arayán no le será presentado al lector sino hasta la página 31. La primera parte de la novela se enfoca en describir la situación de Mario Conde. Esto sucede en cada una de las historias que componen la tetralogía: desde el comienzo de cada una de las novelas la atención recae sobre este extraño policía. Sus expectativas para el año que comienza, su sentimiento de soledad, la sensación recurrente de ser un exiliado dentro de su propia sociedad, sus ideas suicidas, entre otros aspectos de la existencia de Conde, son expuestas por la novela mucho antes que el enigma por descifrar. Cito a continuación el inicio de la primera novela de la serie, *Pasado Perfecto*:

No necesitó pensarlo para comprender que lo más difícil sería abrir los ojos. Aceptar en las pupilas la claridad de la mañana que resplandecía en los cristales de las ventanas y pintaba con su iluminación gloriosa toda la habitación, y saber entonces que el acto esencial de levantar los párpados es admitir que dentro del cráneo se asienta una masa resbaladiza, dispuesta a emprender un baile doloroso al menor movimiento de su cuerpo. Dormir, tal vez soñar, se dijo, recuperando la frase machacona que lo acompañó cinco horas antes, cuando cayó en la cama, mientras respiraba el aroma profundo y oscuro de su soledad.⁸⁰

La personalidad y características de teniente van quedando definidas en sus diversas dimensiones a lo largo de cada una de las novelas. La creación de Mario Conde como personaje es notable, puesto que se trata de un individuo con muchas facetas, atormentado constantemente por la soledad, por la nostalgia de un pasado utópico, y

⁷⁹ Leonardo Padura. *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets, 2001. Colección Andanzas. p. 60.

⁸⁰ Leonardo Padura. *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2000. Colección Andanzas. p. 13.

marcado por algunos momentos clave en su vida. Asimismo, Mario Conde tiene un sistema de valores, en el cual destacan su defensa constante de la amistad y un sentido personal de la justicia que es, en última instancia, lo que le ha permitido trabajar como policía durante diez años. Se trata, sobre todo, de un antihéroe en virtud de que presenta debilidades y defectos, así como una gran tristeza de la que consigue librarse en contados momentos. En palabras de Leonardo Padura:

Creo que mi primera novela policial, titulada *Pasado Perfecto*, publicada en México en 1991, tiene características de ruptura bastante evidentes: primero, es una novela donde el personaje “positivo”, como se llama en Cuba, que es el investigador policíaco, es un tipo solitario, triste, escéptico, reconcentrado, bastante borracho(...) Es un personaje que soñó que podía ser escritor y no lo es. Sabe que se ha equivocado en algún momento de su vida, o que ha pasado toda su vida equivocándose; trata de subsanar ese error pero carece de la fuerza de voluntad necesaria. En un pasaje del libro le comenta a un amigo que él es policía únicamente porque no le gusta que los hijos de puta puedan hacer las cosas impunemente. Tiene un sentido recóndito de la justicia, que es lo que lo hace un policía posible. Me propuse, más que hacer un personaje que cumpliera con determinadas normas, con un reglamento policíaco, crear un personaje de validez literaria. Me imagino que si a este policía lo contrataran para trabajar en una entidad de los servicios cubanos a la semana lo hubieran expulsado.⁸¹

En este sentido, es importante notar que Mario Conde es un personaje insatisfecho, que no está feliz, entre otras cosas, con el rol que ocupa dentro de la sociedad, con su trabajo como policía. Este estado de frustración, de descontento, queda planteado en *Máscaras*:

Lo peor de todo era la sensación de vacío. Mientras el timbre del reloj taladabra el cerebro del Conde, advirtiéndole: quince para las siete, quince para las siete, y los párpados luchaban por vencer el peso del sueño y la gravidez cercana de las cervezas, quince para las siete, el vacío iba recuperando su lugar como una mancha de petróleo súbitamente liberada que se extiende sobre el mar de la conciencia: pero se trataba de una mancha sin color, porque era el vacío y la nada, era el fin que siempre comenzaba, uno y otro día, con aquella capacidad implacable de renovación contra la que no tenía defensas ni argumentos válidos: quince para las siete era lo único tangible en medio del vacío.

Últimamente había empezado a imaginar que la muerte podía ser algo así: un despertar sin atmósfera, trabajoso pero indoloro, desprovisto de expectativas y de sorpresas porque era sólo eso: el hoyo sin fin del mundo del vacío, una nube oscura y acolchada que lo abrigaba, definitivamente. Entonces también trataba de recordar cuando no había sensación de vacío ni pensamientos de muerte, y el amanecer funcionaba como el telón que se alza

⁸¹ Epple. *Op. cit.* p. 56.

para la nueva función, imaginada o sorpresiva, no importa, pero de algún modo atractiva y necesaria: es la inadvertida ansiedad de vivir otro día.⁸²

Las cuatro estaciones se encuentra constantemente salpicada de fragmentos como el anterior. Esta clase de pasajes son los que dan cuerpo a la serie, lo que supone un desplazamiento del crimen – que hacia la página 27 todavía no ha sido planteado – a un lugar secundario dentro de la trama de la novela, puesto que el discurso narrativo está mucho más centrado en presentar los problemas del hombre universal frente a sus circunstancias (objetivo plenamente alejado de la propaganda de una postura política e ideológica frente a otra, o del reforzamiento de determinados valores, preconcebidos antes del acto creativo que implica escribir una novela). Más adelante, la sensación de vacío, tan arraigada en Mario Conde, desaparecerá en virtud del crimen expuesto, como un objetivo que provee a su existencia de un sentido dudoso:

Mirando hacia el río, el Conde pensó que, por suerte, en la ciudad se seguía robando, asesinando, asaltando, malversando con una insistencia creciente y, para él, salvadora. Era terrible, pero era así: aquella muerte por asfixia que el médico forense trataba ahora de explicarle al teniente investigador Mario Conde y a su auxiliar, el sargento Manuel Palacios, le había permitido mitigar su vacío y sentir que su cerebro funcionaba otra vez y servía para algo más que para los dolores de cabeza de sus frecuentes resacas.⁸³

A partir de este fragmento es posible notar que el crimen presentado por la novela actúa como un motivo que se subordina al personaje. Aquí, el crimen no tiene importancia por sí mismo, ni es visto como un misterio potencial que pueda retar la inteligencia del detective y el lector, sino como un suceso que afecta de una forma personal a Mario Conde. El asesinato de Alexis Arayán representa, por una parte, un objetivo en su vida, un motivo por el cual despertar cada mañana; por otro lado, la notoria ironía del fragmento deja ver el malestar que el trabajo como policía, la misión por cumplir, produce en él. A continuación cito un fragmento de *Paisaje de otoño* donde puede apreciarse nuevamente la subordinación del crimen al personaje principal:

El sargento Manuel Palacios asintió y el Conde notó cómo un leve temblor lo recorría: las dosis de esperanzas de que ese bate contara toda una historia terminada en las manos de Adrián Riverón, bateador de bolas prohibidas, eran similares a las dosis de que fuese otro el culpable y no aquel enamorado útil. Otra vez su oficio de policía lo enfrentaba a evidencias sórdidas, a tramas humanas que rebasaban los límites de lo permisible y rompían para siempre las vidas de la gente:

⁸² Padura. *Máscaras*. p. 27.

⁸³ Padura. *Op. cit.* p. 33.

y él volvía a funcionar como coreógrafo de aquella representación, dándole su última estructura, encontrándole un final tristemente satisfactorio a la caída definitiva del telón.⁸⁴

El conflicto de Conde con respecto a su trabajo como policía es uno de los aspectos más importantes a tratar en la presente tesis. Los motivos que generan este conflicto son centrales ya que ponen en marcha un conjunto de recursos por los cuales se entablará un diálogo con el otro en el tiempo narrativo de la novela.

En primer lugar, se trata de un elemento más de ruptura frente a la novela policial cubana de las promociones anteriores, donde, como hemos visto, el detective o teniente encargado de resolver el crimen asume su rol social, confía totalmente en el sistema revolucionario y pretende perpetuar el orden que dicho sistema ha establecido.

Por el contrario, *Máscaras* no presenta un personaje positivo, convencido de su rol y su misión en el mundo, que no plantea interrogantes a su propio sistema y sociedad. Esto se afirma mediante la contraposición que la tetralogía establece a partir de otro personaje, el teniente Fabricio, que sí está satisfecho con su labor como policía. A partir de la construcción de este personaje se incluyen elementos que, lejos de presentar una realidad única y diáfana, contribuyen al cuestionamiento de las verdades oficiales. Dice el narrador al respecto de Fabricio en *Paisaje de otoño*:

El teniente Fabricio, uno de los investigadores de la Central, siempre había sido de aquellos tipos que amaban ser policías por la distinción social y el poder práctico que les confería su labor. Solía vestir de uniforme, siempre con sus grados auestas, y en más de una ocasión había utilizado aquella pistola incautada y añorada. Al final se había descubierto que su estatus policial le reportaba otras ventajas: más dinero del que venía en el sobre del salario mensual, entre otros.⁸⁵

En este fragmento se puede apreciar, como un punto de partida para cuestionamientos sobre las verdades oficiales, la corrupción de los cuerpos policíacos del Estado. Por otro lado, en contraposición al teniente Fabricio, Mario Conde no *ama ser policía*, ni disfruta de los beneficios que dicho estatus puede conferirle, legal o ilegalmente. Por el contrario, su trabajo como policía atormenta verdaderamente la existencia de este sensible personaje, que se cuestiona a lo largo de toda la serie por el sentido de su vida y por los errores que lo han llevado a las circunstancias en las que se encuentra. De tal forma, la historia de vida de Mario Conde está presente a manera de

⁸⁴ Padura. *Paisaje de otoño*. p. 217-218.

⁸⁵ Padura. *Op. cit.* p. 121

un registro sobre ciertos acontecimientos clave que, entre otras cosas, lo han conducido a esta profesión.

A partir de esta característica en Mario Conde, *Máscaras* presenta un personaje que no tiene como función principal – ni última – encarnar los valores revolucionarios. Por el contrario, presenta una crisis en el personaje, capital para la tetralogía, en primer lugar, porque esto quiere decir que Mario Conde es un personaje que tiene dudas constantemente. Mario Conde no está seguro de nada, no está encantado con su trabajo, no se siente satisfecho con su vida y no confía plenamente en el sistema que representa.

Uno de los aspectos que viene a evidenciar la relevancia de este tema es que al final de la tetralogía, Mario Conde renunciará a su trabajo como policía, para buscar alternativas, y sobre todo para convertirse en un escritor de tiempo completo. Uno de los temas principales de *Las cuatro estaciones* es precisamente el tránsito de Mario Conde de policía a escritor.

Las razones por las cuales Conde no es feliz como policía son cruciales: la sensibilidad del personaje, su propio sistema de valores, su personalidad, su inclinación hacia el arte y la literatura. Todas estas características juegan un papel decisivo, en tanto que contribuyen a la ruptura del discurso oficial a través de la inclusión de otras subjetividades. Por lo tanto, es necesario subrayar la naturaleza del conflicto que se genera en la existencia de Conde con respecto a su rol social. Este conflicto es constante en la tetralogía, como ejemplo, cito el siguiente fragmento de *Vientos de cuaresma*:

Horror al pasado, miedo al futuro: así corren hacia el día las noches del policía. Atrapar, interrogar, encarcelar, juzgar, condenar, acusar, reprimir, perseguir, presionar, aplastar son los verbos en que están conjugados los recuerdos, la vida toda del policía. Sueño que podría soñar otros sueños felices, construir algo, tener algo, entregar algo, recibir algo, crear algo: escribir. Pero es un desvarío inútil para quien vive de lo destruido.⁸⁶

En este pasaje es posible observar la lucha de dos fuerzas que coexisten en el personaje. Se trata, en esencia, de la tarea represiva, muchas veces violenta, que se enfrenta a un deseo creativo largamente aplazado. La sensibilidad de Mario Conde es, por consiguiente, peculiar y contraria a la sensibilidad propia de un agente de la ley. No así a la de un agente de la justicia, puesto que, como hemos apuntado, existe en Mario Conde una actitud quijotesca que lo impulsa en una búsqueda por un mundo mejor.

⁸⁶ Leonardo Padura. *Vientos de cuaresma*. P. 24-25.

Como policía, Mario Conde es un agente del poder, y como tal, una de sus principales funciones dentro de la comunidad es precisamente la de mantener el orden impuesto por el Estado. Esto supondría una visión por parte del personaje acorde y en total correspondencia con los preceptos establecidos por el sistema.

No obstante, Conde presenta una condición muy distinta, en primer término, porque no disfruta verse inmerso en un mundo que no deja alternativas a la creación en sus distintas manifestaciones. Su constante convivencia con el mundo del crimen es una situación que lo enferma. Por otro lado, y esto es esencial, Conde no comparte del todo la visión impuesta por el sistema en tanto que tiende a cuestionarla reiteradamente. La marcada inclinación hacia la literatura, su decisiva formación en el mundo literario, ha hecho del Conde un personaje que cuestiona todo lo que está a su alrededor, y que asimismo escucha las versiones alternas, presentadas por el discurso literario. Él mismo, con su deseo de escribir algo que sea “*escuálido y conmovedor*” busca la inclusión de su propia subjetividad dentro o frente al discurso oficial.

Mario Conde es, pues, además de policía, un escritor. De tal forma que en este personaje coexisten dos tipos diferentes de fuerzas o valores que se contraponen, pero que, para los fines últimos de la novela en cuestión, se complementan.

En virtud de que Conde es un agente del sistema, tiene la oportunidad de acceder e investigar no sólo los mundos marginales, sino también aquellos estratos sociales de difícil alcance en Cuba. Como queda mencionado en distintas ocasiones, Mario Conde tiene *carta blanca* a la hora de resolver el crimen propuesto por la novela, lo que permite un análisis de las altas esferas del poder.

Ahora bien, además de la posibilidad de internarse, como policía, en aquellos ámbitos por lo general inaccesibles a un ciudadano común y corriente, como escritor, Conde tiene una forma diferente de enfrentarse al crimen en cuestión, de conducirse frente a los sospechosos. Esto genera importantes cambios en el discurso policiaco así como un marco propicio para la inclusión de diversos sujetos y temas. Finalmente, articula un discurso crítico y propositivo:

Conde no es solamente un policía, sino que también es un personaje cuyo desarrollo como individuo en la novela marca un cambio en la narrativa policial cubana. Al ser escritor, a Conde le gusta adentrarse en la historia personal de las figuras sospechosas que interroga. Su afición y curiosidad hacen que favorezca las pequeñas historias individuales – mientras más escuálidas y conmovedoras mejor – sobre las versiones oficiales sostenidas por la dictadura.⁸⁷

⁸⁷ Manuel Fernández. *Op. cit.*

Se trata de un elemento subversivo ya que a partir de la inclinación de Conde hacia las versiones individuales se abre un espacio para la reflexión y la crítica. Como policía y agente del Estado y sus diversas instituciones, Mario Conde debe compartir los valores y preceptos propuestos por el sistema, y, además, debe contribuir a su propagación. De tal manera, uno de los aspectos en los que este personaje se diferencia del detective arquetípico es que no se guía, en su búsqueda, por aquellos prejuicios que deciden quién es un ciudadano confiable y quién no lo es.

Es decir, Mario Conde debe contribuir a propagar una visión de la sociedad en la que predominen ciertos valores: los valores dictados por el régimen revolucionario; una visión que pretende crear la imagen de una sociedad completamente integrada, cohesionada, en la que el compromiso incondicional con el ideal revolucionario sea evidente e incuestionable, y que por lo tanto excluya a cualquier individuo que no contribuya a conformar dicha imagen.

Sin embargo, como escritor, Mario Conde es incapaz de sustraerse por completo a todo aquello que conforma la subjetividad del otro: la historia personal, las opiniones e incluso las frustraciones o expectativas de los otros personajes seducen constantemente al investigador, que se inclina, finalmente, a escuchar y considerar sus situaciones particulares.

Por otra parte, la inclinación de Mario Conde hacia la literatura tiene un lugar clave dentro del discurso narrativo en *Máscaras* porque se trata de una inclinación no resuelta, antes bien, supone una grave frustración para el personaje. El hecho de que Mario Conde no sea escritor constituye su primer fracaso como individuo – hecho al que vuelve constantemente a lo largo de la tetralogía – y lo convierte, desde el primer momento, en un individuo insatisfecho:

Ya apenas leía y hasta se había olvidado de los días en que se juró, mirando la foto de aquel Hemingway que resultó ser el ídolo más adorado de su vida, que sería escritor y nada más que escritor y que todo lo demás eran acontecimientos válidos como experiencias vitales. Experiencias vitales. Muertos, suicidas, asesinos, contrabandistas, proxenetas, jinetes, violadores y violados, ladrones, sádicos y retorcidos de todas las especies y categorías, sexos, edades, colores, procedencias sociales y geográficas. Muchísimos hijos de puta (...) Sus experiencias vitales. Y una felicitación al final de cada caso resuelto y una terrible frustración, un asco y una impotencia infinita al final de cada caso congelado sin solución. Diez años revolcándose en las cloacas de la sociedad habían terminado por condicionarle sus reacciones y perspectivas, por descubrirle sólo el lado más amargo y difícil de la vida, y hasta habían conseguido impregnarle en la piel aquel olor a 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. Todo perfecto, tan perfecto y agradable como una buena patada en los huevos.⁸⁸

A partir de los elementos estudiados anteriormente, es posible señalar la tendencia de Mario Conde a otorgar mayor importancia a las historias individuales sobre el discurso oficial, preferencia que le viene tanto de su afición literaria como de su propia situación como individuo insatisfecho. Dicha tendencia, como he señalado, sirve para crear espacios en donde otros actores de la sociedad cubana encuentren una voz propia.

Esta característica en Mario Conde ha sido estudiada por Manuel Fernández en su artículo “*La función del mimo en Máscaras de Leonardo Padura Fuentes*” citado con anterioridad en este trabajo. Conviene comentar dicha función, es decir, la forma en que Mario Conde actúa como un intermediario entre la visión oficial impuesta por el sistema y las distintas voces que conforman la sociedad cubana. Cito a continuación el siguiente fragmento en el que Manuel Fernández explica esta categoría de Mario Conde como *mimo*, basado en distintos autores (Edward Said, Homi Bhabha):

Conde, como agente oficial del estado, tiene que apoyar la versión de la historia según lo dictado por el régimen, pero su proclividad a la narrativización paulatinamente desintegra la interpretación de la homosexualidad y de otras verdades oficiales sostenidas tanto por la dictadura como por él mismo, creando un espacio desde el cual es posible formar otras interrogativas. Esta crisis del conocimiento en Conde refleja una pluralidad discursiva en la novela que se aplica corrosivamente a la centralización y homogeneización discursiva del régimen cubano actual, pluralidad peligrosa para la habilidad del poder – desde su atalaya dentro del Panóptico institucionalizado en Cuba a través de varios órganos oficiales – de tildar indiscutiblemente de subversiva toda acción no auspiciada por éste.⁸⁹

Mario Conde es un personaje peculiar en tanto que en él coexisten dos tipos distintos de valores, o bien, de funciones. Por una parte, Conde es un agente del Estado. Por otro lado, es un escritor y como tal siente una inclinación hacia las historias individuales que se presentan a lo largo de su investigación. Conde no dejará, al menos en el tiempo narrativo de *Máscaras*, de ser un agente del sistema, por lo que, al encontrar al culpable, cumplirá con su función como policía. Sin embargo, la relación que el teniente establecerá con una de las figuras más sospechosas del crimen en esta obra rompe con el discurso oficial del que forma parte:

⁸⁸ Leonardo Padura. *Pasado perfecto*. p. 55-56.

⁸⁹ Manuel Fernández. *Op. cit.*

La relación establecida entre el poder, sus súbditos, y la figura intermediaria entre estos según las pautas establecidas por Said y Bhabha son útiles para explorar el papel desempeñado por Conde en *Máscaras*. La complicidad de Conde con el mismo gobierno que se critica en la novela pero que lo autoriza a Conde a llevar a cabo esa crítica, y para beneficio del cual se encuentra al culpable del crimen cometido en la novela, constituye la ambigüedad inherente a Conde como un personaje en función del poder. Es esta misma ambigüedad la que convierte a Conde en un exponente de mímica según lo discute Homi Bhabha. En última instancia, Conde desempeña satisfactoriamente su deber como agente del gobierno al descubrir al culpable del asesinato de Alexis Arayán y, por lo tanto, se mantiene como una figura al servicio del poder que ejerce su función dentro de los parámetros dictados por éste. No obstante esto, Conde se convierte en un obstáculo para la visión sincrónica y panóptica exigida por el poder.⁹⁰

Estas son las características presentes en Mario Conde que vinculan esta narrativa con la estética posmoderna, y que asimismo rompen con los mecanismos de la novela policial revolucionaria. En suma, la construcción de este personaje, los aspectos analizados aquí, amenazan la prevalencia de un solo discurso totalizante por el que se pretende imponer un sujeto en total correspondencia con la visión que mantiene el sistema: el sujeto revolucionario.

Los elementos estudiados en esta tesis se encuentran presentes en cada una de las novelas que conforman la tetralogía, sin embargo, *Máscaras* es la novela en la que se pueden apreciar de forma más clara y contundente. Una de las razones de la relevancia de esta obra es que a Mario Conde, junto con la mencionada función de *mimo* (visible, por lo demás, en su forma de relacionarse con muchos personajes a lo largo de *Las cuatro estaciones*), se suma ahora otra figura central: el dramaturgo Alberto Marqués.

En primer lugar, la importancia que reviste Alberto Marqués en la novela se debe a que mediante este personaje Leonardo Padura realiza un homenaje a Virgilio Piñera, una de las figuras más emblemáticas del ámbito literario e intelectual cubano. A través de este homenaje, Padura explora los caminos del intertexto – al incluir en la trama novelesca de *Máscaras* un importante diálogo con una obra de Piñera, *Electra Garrigó* – y los recursos que dicho ejercicio le brinda para la construcción de una obra rica y compleja.

Máscaras aborda uno de los momentos más espinosos de la historia del régimen cubano actual, al incluir en su discurso la historia de vida del Marqués, la cual transita

⁹⁰ *Íbidem.*

por la difícil década de 1970 y concretamente por el *Quinquenio gris* mencionado anteriormente.

Mediante las constantes alusiones a Piñera, y también a través de la historia de Alberto Marqués, la novela toca un momento histórico clave dentro de la historia política de Cuba, en que buena parte de la población sufrió persecución y marginación en virtud de preferencias políticas, religiosas y sexuales, siendo muchos de los intelectuales y escritores, como el mismo Piñera, los más afectados.

Todo ello – junto con las características del asesinato de Alexis Arayán – conlleva a la revisión de determinados conflictos en la historia de Cuba, entre los que sobresalen la homofobia y la intolerancia, así como al análisis de problemáticas capitales de la sociedad cubana y el régimen revolucionario actual, como los derechos individuales, la libertad de expresión, la censura y la marginación; en definitiva, la situación de una sociedad compleja que, entre otras cosas, ha tenido que recurrir constantemente al engaño y al uso de la máscara.

II

Como he señalado, la crítica que la narrativa de Leonardo Padura desarrolla al respecto de su sociedad y su tiempo es muchas veces incisiva, punzante. No obstante, también me he referido aquí a que dicho análisis encuentra un equilibrio notable en virtud de su acusado deseo de integración, de diálogo y tolerancia.

Así bien, uno de los aspectos mediante los cuales se construye un discurso que apuesta por una actitud abierta y a su vez crítica es la relación que se establece entre Mario Conde y Alberto Marqués a lo largo de la trama narrativa de *Máscaras*. A continuación, me propongo demostrar de qué manera dicha relación constituye un ejercicio de liberación y acercamiento al otro, así como uno de los medios más notables en la narrativa de Padura para señalar la presencia de una sociedad heterogénea, plural y rica.

Máscaras presenta, en un plano más o menos inmediato, a dos personajes antagónicos, cuya visión del mundo se excluye mutuamente. Por un lado, el teniente investigador Mario Conde representa el deseo de orden en la sociedad cubana; como hemos visto, Conde es un instrumento de la ley cuyo objetivo primordial es vigilar que el curso de las cosas prevalezca de acuerdo con determinadas pautas establecidas por el Estado. Como policía Mario Conde es el encargado de encontrar al culpable del asesinato de Alexis Arayán y conducirlo a un castigo.

Por su parte, Alberto Marqués es uno de los principales sospechosos del crimen de Alexis. Aunado a esto, pertenece al mundo de lo marginal, es un personaje que, al igual que Candito o Friguens, ha quedado en la periferia de la sociedad cubana en algún punto del proceso revolucionario. Las características que presenta el dramaturgo encarnan algunas de las conductas y actitudes que el régimen y sus instituciones rechazan y condenan, mismas pues, que el Conde debe advertir, de entrada, como negativas. Cito a continuación uno de los pasajes más notables de *Máscaras*, el fragmento en que se transcribe el expediente del Marqués; aquí es posible apreciar de manera muy clara la visión que mantiene el Estado, los requisitos y pautas por los que se guía a la hora de calificar a un ciudadano. En suma, los motivos que le han valido al Marqués su condición marginal:

cualquier cosa era posible tratándose de aquel preciso y diabólico Alberto Marqués: homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de marihuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas, anotados y clasificados con la indudable ayuda de un moscovita manual de técnicas y procedimientos del realismo socialista...⁹¹

A partir de este fragmento es posible observar, en primera instancia, que la Revolución no ha tratado a Conde y a Marqués de la misma forma. Por el contrario, el mismo proceso ha generado en dos personas consecuencias diferentes. Esto supone ya, de entrada, un fuerte cuestionamiento de la supuesta igualdad y homogeneidad de la sociedad cubana, al mostrar la serie de situaciones que abisman de tal manera a dos individuos que viven en un mismo país. La existencia de seres marginales es, en definitiva, la prueba más clara de que la sociedad cubana presenta serias fisuras que la alejan de un ideal de igualdad y justicia promovido por el sistema.

El expediente de Alberto Marqués presentado por esta novela ofrece un registro muy claro del discurso oficial promovido por el Estado, del cual queda excluido un conjunto de conductas, actitudes, ideas y preferencias que no convienen a la sociedad cubana desde la visión del régimen. Es posible notar en este fragmento, junto con la carga de humor e ironía que exuda, algunas de las conductas y características más condenadas por el régimen revolucionario, así como una actitud intolerante e

⁹¹ Leonardo Padura. *Máscaras*. p. 41.

impositiva, especialmente recrudescida hacia la década del 70, tiempo en que Alberto Marqués es orillado a la marginación intelectual y social. La homosexualidad encabeza la lista de aspectos reprobables en la conducta del Marqués, seguida de sus preferencias políticas y literarias. En esta lista es posible apreciar la esquematización y la presión impuesta por el régimen revolucionario en uno de sus momentos más nefastos. Como señala Manuel Fernández:

La versión oficial de la homosexualidad ofrecida en el expediente de Marqués es un ejemplo de una visión sincrónica y reductiva que disminuye la complejidad histórica del individuo, negándole la idiosincrasia de su historia personal a favor de la versión más objetiva y científicamente correcta del expediente. El personaje de Conde, en su función de cargo como policía, debería aceptar esta visión sincrónica.⁹²

El planteamiento de la existencia de esas llagas, del conflicto que se gesta a partir de dicha visión sincrónica y reductiva en la sociedad cubana, es uno de los logros en *Máscaras*, pero no el único. Esto se debe a que, si bien es cierto que los personajes muestran notorias diferencias, tanto en características personales como en su formación como individuos dentro de una sociedad y un tiempo determinados, Mario Conde y Alberto Marqués comparten algunas cualidades que los aproximan.

El primer aspecto en que estos dos personajes se aproximan es en que ambos están disconformes con su propia situación; ninguno de los dos asume el rol que deben representar y tampoco comparten a cabalidad la visión y los valores propuestos por el Estado.

Mario Conde ha asistido al derrumbe del mundo en el que creía, sus constantes alusiones a un *pasado perfecto* dejan ver la forma en que las ilusiones que proyectaron a toda una generación hacia el futuro se van desvaneciendo. Cito a continuación: *Porque Andrés no era feliz, ni se sentía satisfecho con su vida y se encargaba de que todos sus amigos lo supieran: algo en sus proyectos más íntimos había fallado y su camino vital – como el de todos ellos –, se había torcido por rumbos indeseables aunque ya trazados, sin el consentimiento de su individualidad.*⁹³

A partir de este fragmento se infiere que Mario Conde no confía plenamente en el sistema revolucionario, mismo que, directa o indirectamente, ha contribuido a la frustración de esta *generación escondida*. El símbolo más claro al respecto es *el flaco*

⁹² Manuel Fernández. *Op. cit.*

⁹³ Padura. *Paisaje de otoño*. p. 24.

Carlos, el amigo de Mario Conde que quedó paralítico a causa de una bala perdida en la guerra de Angola.⁹⁴ Toda esta situación genera que Mario Conde viva preso de la nostalgia, revolviendo el pasado en busca de respuestas que le expliquen su propia situación y también la de su círculo de amigos:

A ti también los recuerdos te matan, mi amiga, piensa él y desea sentirse como se sentía cuando todo el grupo entraba en aquella casa de películas reunidos en la biblioteca con el pretexto de estudiar, siempre había refrescos, muchas veces hasta bombones y sueños comunes, el Flaco, el Conejo, Cuqui, Dulcita, el Conde, todos tendrían alguna vez una casa como esta, cuando seamos médicos, ingenieros, historiadores, economistas, escritores y esas cosas que iban a ser y que no todos fueron. Él no puede con los recuerdos.⁹⁵

El deseo de Mario Conde de convertirse en escritor, de ser capaz de escribir algo *escuálido* y *conmovedor* es otro de los aspectos con que Mario Conde se siente disconforme en el presente narrativo de la novela, deseo constantemente aplazado o reprimido. Dicho aplazamiento de su labor literaria ha supuesto una renuncia y una llaga en su existencia. Buena parte de esta frustración se debe, nuevamente, a ciertos aspectos del sistema revolucionario, en este caso específico, a la intolerancia que dicho sistema presenta en el terreno del arte y la literatura, evidenciada a partir de la censura de una revista estudiantil, *La Viboreña*, y de un cuento del propio Conde:

El director, que al año siguiente ya no sería director por el escándalo del Waterpre, hizo abuso de la palabra: ¿Qué quería decir ese lema de la revista de que «El Comunismo será una aspirina del tamaño del sol», acaso que el socialismo era un dolor de cabeza? ¿Qué pretendía la compañerita Ada Vélez con su crítica a la obra sobre los presos políticos en Chile, destruir los esfuerzos del grupo político de teatro y el mensaje de la obra? ¿Por qué todos, todos los poemas de la revista eran de amor y no había uno solo dedicado a la obra de la Revolución, a la vida de un mártir, a la patria en fin? ¿Por qué el cuento del compañerito Mario Conde era de tema religioso y eludía una toma de partido en contra de la iglesia y su enseñanza escolástica y retrógrada? Y sobre todo, dijo, nosotros estábamos como si nos hubiéramos emborrachado, y se paró frente a la flaca Carmita, se veía que la pobre estaba temblando y todos ellos movían la cabeza, diciendo que sí, ¿por qué se publica un cuento firmado por la compañera Carmen Sendán con el tema de una muchacha que se suicida por amor? (y dijo tema, no asunto). ¿Ésa es acaso la imagen que debemos dar de la juventud cubana de hoy? ¿Ese es el ejemplo que proponemos en lugar de resaltar la

⁹⁴ Padura. *Máscaras*. p. 24.

⁹⁵ Padura. *Pasado perfecto*. p. 43.

pureza, la entrega, el espíritu de sacrificio que debe primar en las nuevas generaciones...? y ahí se formó la descojonación total.⁹⁶

El sistema revolucionario ha castigado de tal manera su empeño, la censura de su cuento ha supuesto un evento tan significativo en su vida, que todo el asunto de la escritura es como un virus que Mario Conde se esmera en erradicar. Todo ello ha generado que el teniente termine por sentirse exiliado de su propia vida, sin una relación directa entre lo que él es – un escritor – y lo que hace – su trabajo como policía. Una sensación de nostalgia y duda recorre la existencia de Mario Conde a cada página, quien experimenta un rechazo en los lugares más impensados, un extrañamiento del mundo, que cada vez reconoce menos:

Y se alejó hacia la Calzada, sintiendo que el sol, rojo, impío, ubicado ya a la altura de sus ojos, le quemaba el cuerpo y el alma. Sobre su cabeza pudo ver la espada en llamas que le indicaba la salida irreversible de aquel paraíso irremisiblemente perdido que había sido suyo, y ya no era ni volvería a ser. Si aquella esquina no le pertenecía, ¿quedaba algo bajo su título de propiedad? La lacerante sensación de ser ajeno, forastero, distinto, lo envolvió con tanta fuerza que el Conde tuvo que contenerse y aferrarse a las últimas virtudes de su orgullo para no echarse a correr.⁹⁷

Por su parte, Alberto Marqués es un individuo que también se encuentra insatisfecho con su situación. La marginación a la que fue orillado en el año de 1971 supone una de las formas de control más violentas que practicó el Estado cubano contra el individuo, al expulsarlo de la comunidad y sus diversas organizaciones y estigmatizarlo como un *antisocial*, debido a que sus ideas y preferencias no se corresponden de forma total con el proyecto social del régimen. Esto significa para Alberto Marqués la renuncia al teatro, una condena al silencio. Asimismo significa la imposibilidad de contribuir activamente en la construcción de la sociedad de la que él mismo forma parte:

Lo más terrible es que el tipo se tuvo que comer de un palo como diez años de silencio y soledad. De esos doscientos adoradores de ahora, si acaso cuatro o cinco siguieron viéndolo después que lo tronaron, cuando el lío de los maricones y los desviados ideológicos y los idealistas y extranjerizantes y toda aquella descarga del realismo socialista y el arte como arma ideológica en la lucha política... Al tipo lo sacaron de circulación y lo mandaron de *fly* para una librería o una cosa así, no sé bien. Del carajo: una pila de años sin que una línea suya se publicara en la más insignificante revista, se prohibió que los críticos

⁹⁶ Padura. *Op. cit.* p. 59

⁹⁷ Padura. *Máscaras*. p. 17.

los mencionaran cuando se escribía sobre teatro, desapareció de los diccionarios de autores. Nada: dejó de existir.⁹⁸

Ambos personajes comparten una misma experiencia, bastante negativa, frente al sistema. Esto es crucial puesto que con ello *Máscaras* se separa nuevamente del discurso producido por la novela policial cubana examinada en el capítulo anterior, al presentar a dos personajes que, lejos de sentirse plenamente integrados a la sociedad y en correspondencia absoluta con los valores dictados por el régimen revolucionario, experimentan una crisis con respecto al Estado, sus instituciones y su sociedad.

El primer indicio de una posible relación entre Mario Conde y Alberto Marqués tiene un marcado carácter negativo, a partir del prejuicio expreso del policía contra los homosexuales, hecho hacia las primeras páginas de la novela: *Además, nunca me han gustado los maricones, para que te lo sepas. Ya estoy prejuiciado con esto.*⁹⁹

Este prejuicio, asumido y manifestado como tal por el propio Conde es relevante en varios sentidos. En primer lugar, porque se trata del punto de partida de la relación que se establecerá entre ambos personajes a lo largo de la novela. De tal forma, el lector será testigo de un cambio significativo por el cual Mario Conde se enfrentará a su propia visión parcial de la realidad y la cuestionará, conforme se acerca a Alberto Marqués.

Otro aspecto a tratar con respecto a este prejuicio es, precisamente, su advertido carácter de injustificado, pues estamos hablando de una idea que no ha tenido la oportunidad de corroborarse en la realidad o bien, a través de la propia experiencia de Conde. Por otra parte, es asimismo notable el hecho de que Conde lo acepte como tal, es decir, que reconozca que se trata de una idea negativa sobre algo que en el fondo desconoce. Esto genera confianza en el lector dada la capacidad de autocrítica de Conde, lo que, a su vez, manifiesta una capacidad de cambio en el personaje.

Máscaras aborda el tema de la homosexualidad en su dimensión de “lo diferente” en la existencia del propio Conde. Es decir, en esta historia, el mundo homosexual representa para Conde el reino de *lo otro*. La novela introduce el tema de la homosexualidad como aquello que escapa a los alcances del mismo Conde como individuo, de aquello que apela a sus propia visión parcial de los demás. A partir de este prejuicio, se nos presenta justamente a un personaje con limitaciones, con una

⁹⁸ Padura. *Op. cit.* p. 63.

⁹⁹ *Ibidem.* p. 38.

incapacidad presente en todo ser humano de comprender aquello que no es. La homosexualidad del Marqués delimita al ser humano frente a lo que no comprende.

El proceso que implica la investigación del asesinato de Alexis Arayán es el mismo proceso que supone un acercamiento entre el dramaturgo y el policía. Alberto Marqués es uno de los principales sospechosos del crimen. Conde intuye, a partir de su primera conversación con Marqués, que el dramaturgo sabe mucho más de lo que aparenta, y que, si no resulta ser el asesino de Alexis, puede ser de gran ayuda para la resolución del crimen.

La utilidad de Alberto Marqués para la investigación parte de la forma en que es encontrado el cadáver de Alexis Arayán en el bosque de La Habana: vestido de mujer. El travestimiento del joven llama la atención de Conde en virtud de la fecha en que es hallado muerto: 6 de Agosto, día de la Transfiguración para la Iglesia Católica. Después de su primera conversación con Alberto Marqués, esta característica del crimen cobrará aún mayor relevancia para Conde, al enterarse de que Alexis Arayán no era un travesti, y que además, el atuendo del joven encarna otra serie de posibles significaciones: *Sí, salió, como a las siete de la tarde, pero le juro que yo lo vi un rato antes y no iba vestido de Electra Garrigó.*¹⁰⁰

A partir de esta particularidad que presenta el crimen de Alexis se establece un claro intertexto con la obra y vida de Virgilio Piñera. Como acabo de apuntar, el travestimiento del joven en un personaje de Piñera se dispara en diversas posibilidades significativas. En primer lugar, mediante este recurso se realiza un homenaje al dramaturgo cubano, asimismo, la novela lleva a cabo un reconocimiento de la marginación que sufrió Piñera durante los últimos años de su vida. Dentro de esta línea, la referencia sirve para tocar el tema de la homosexualidad en la isla, con personajes como Alberto Marqués, Alexis Arayán y el mismo Piñera.

Por otra parte, en el diálogo que la novela establece con *Electra Garrigó* se crea un espacio para generar una honda reflexión en torno al teatro, la vida como representación, y la manera en que el arte dramático muestra la realidad: el tema de la *máscara* se articula en el marco de estas reflexiones.

Con el travestimiento de Alexis Arayán en la *Electra* del propio Marqués, comienza una historia por la cual Mario Conde conocerá la naturaleza del crimen de Faustino Arayán así como la propia historia del dramaturgo, medios por los cuales le

¹⁰⁰ *Idem.* p. 46.

será revelada al policía una realidad macabra, tanto de la vida del Marqués como de la sociedad cubana, misma que le hará pensar, hacia la página de 109 de *Máscaras*: *¿Todo esto había sucedido en el mismo país donde ellos dos vivían?*¹⁰¹

Como en el resto de las novelas de la serie, *Máscaras* está construida a través de significativos saltos en el tiempo, que contribuyen a esclarecer las historias que desembocan en el presente del texto. En cada caso, estas historias tienen un papel clave para la resolución del crimen y, en ocasiones, se relacionan con ciertos aspectos de la vida del policía. Esto, además, sirve a Leonardo Padura para dotar a los personajes de una mayor individualidad, lo que conduce a una mayor problematización de la realidad presentada por la novela.

En *Máscaras*, estos saltos en el tiempo adquieren un matiz significativo en virtud de que quien narra en este caso la serie de acontecimientos ocurridos en el pasado no es un narrador en tercera persona, ni tampoco Mario Conde, sino el propio Marqués en uso del derecho de brindar su propia versión de los hechos. Con ello, Leonardo Padura da la palabra a los otros.

De tal forma, el discurso narrativo de *Máscaras* encuentra un equilibrio notable, pues la narración del propio Marqués forma buena parte de la novela. Esto incluye otras voces, distintas a la del propio autor, y otros puntos de vista, que escapan a la percepción de la realidad de Conde. Abre, además, un espacio para la confrontación de dos mundos, así como para el intercambio de ideas y el enriquecimiento que permite el diálogo.

El discurso del Marqués comienza con su último viaje a París durante la primavera de 1969. Este viaje es decisivo para el personaje por diversos motivos: uno de ellos es la revelación que experimenta el Marqués a partir de la visión de un travesti parisino, lo que lo lleva a la adaptación del drama de Piñera y al desarrollo de su pensamiento con respecto a la *máscara*. Otra razón por la que este viaje es crucial es porque a partir del mismo y de los preparativos para la puesta en escena de *Electra Garrigó*, tendrá lugar toda la serie de acontecimientos que orillaron al Marqués al ostracismo.

La extraña figura del Marqués, el misterio que presenta su historia, así como las posibles implicaciones de la misma en el asesinato de Alexis, generan en Mario Conde

¹⁰¹ *Idem.* p. 109.

una gran curiosidad. El dramaturgo comienza a abrirle las puertas de un mundo levemente intuido por el policía, pero, en definitiva, desconocido para él:

El Conde se dio cuenta de que leía en función de la máscara tras la que se ocultó Alexis Arayán, su travesti más cercano, y buscando no sólo las razones de un misterio, sino de una certeza: sus deseos de volver a hablar con Alberto Marqués. Cada párrafo del libro se convertía entonces en un argumento para el posible duelo verbal con el Marqués, en una idea para elevarse a su altura y equilibrar el diálogo con un conocimiento de causa que le permitiera acercarse al centro de aquella historia sórdida que al fin empezaba a atraerlo del modo que él prefería: como un desafío inteligente a su abulia y sus prejuicios.¹⁰²

Dicha curiosidad, o, en otras palabras, la inclinación patente en Mario Conde hacia los discursos individuales, dará lugar a un diálogo mediante el cual el policía cobrará conciencia plena de ciertos aspectos del sistema del que él mismo forma parte, así como de su propia visión parcial sobre la homosexualidad. Se trata de una crisis de conocimiento en el policía, por medio de la cual experimentará un cambio hacia el final de la novela. A partir de las conversaciones entre estos dos personajes, Alberto Marqués tiene la oportunidad de romper con su largo silencio, y de hacerse escuchar tanto por un representante del sistema que lo nulificó como persona tiempo atrás, como por nosotros, lectores:

Y entonces hablaron de mí, como el principal responsable de la línea estética de aquel teatro. La primera acusación que me hicieron fue la de ser un homosexual que exhibía su condición, y advirtieron que para ellos estaba claro el carácter antisocial y patológico de la homosexualidad y que debía quedar más claro aún el acuerdo ya tomado de rechazar y no admitir esas manifestaciones de blandenguería ni su propagación en una sociedad como la nuestra. Que ellos estaban facultados para impedir que «la calidad artística» (y me insistieron en que el que hablaba abrió y cerró comillas, mientras sonreía), sirviera de pretexto para circular impunemente ciertas ideas y modas que corrompían a nuestra abnegada juventud (...) Y que tampoco se permitiría que reconocidos homosexuales como yo tuvieran alguna influencia que incidiera sobre la formación de nuestra juventud y que por eso se iba a analizar (dijo «cuidadosamente», las comillas ahora son mías) la presencia de los homosexuales en los organismos culturales, y que se reubicaría a todos los que no deben tener contacto alguno con la juventud y que no se les permitiría salir del país en delegaciones que representaran el arte cubano, porque no éramos ni podíamos ser los representantes del arte cubano.¹⁰³

¹⁰² *Idem.* p. 72.

¹⁰³ *Idem.* p. 107.

En este pasaje, que transcribe fragmentos de la Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en Cuba (1971), es posible notar la forma en que la novela contrapone el discurso oficial a los discursos individuales, al narrar el primero desde la subjetividad del Marqués. De esta manera, es posible conocer los efectos que la visión del Estado revolucionario produce en el individuo, así como las opiniones personales que dicho individuo mantiene con respecto al discurso oficial. Tras la amarga narración del Marqués, Mario Conde descubre la existencia de un mundo brutal e imparable. Con ello, *Máscaras* articula una crítica hacia un sistema condicionado por el miedo y la necesidad de control que destruye al individuo:

El Marqués suspiró, como para expulsar un gran cansancio, y Mario Conde sintió que despertaba de un largo sueño: tras las palabras del dramaturgo había entrado en aquel teatro de la crueldad y escuchado las palabras de los protagonistas, mientras lo envolvía la densidad de aquella tragedia real en la que se decidían destinos y vidas con una tranquilidad que provocaba espanto.¹⁰⁴

Poco a poco, el problema que representaba la homosexualidad del Marqués comienza a hacerse a un lado. Conforme Mario Conde se acerca a su vida, el policía se siente identificado con el dramaturgo y se pregunta por el sufrimiento que significó para el Marqués tener que abandonar el teatro. Entre el Conde y el Marqués comienzan a desaparecer las diferencias:

¿Qué habría sentido aquel hombre de aspecto diabólico y lengua punzante al verse separado de lo que quería, conocía y podía hacer y al saberse castigado a sufrir un silencio de largos plazos que podían ser perpetuos? El Conde trató de imaginarlo, como trató de imaginar otras veces los amaneceres en aquellos palacios, y no pudo: le faltaba la experiencia, pero recordó su vieja vergüenza, su ira primaria de los dieciséis años, y pensó que debía multiplicarla por cien.¹⁰⁵

Es así como comienza un proceso por el cual Alberto Marqués y Mario Conde se abren a la comprensión del otro. Poco a poco ambos personajes se van deshaciendo de sus propios prejuicios. Por primera vez el Marqués confía en un policía, de hecho, conforme avanza la novela, se hace claro del deseo de Alberto Marqués de ser escuchado precisamente por Mario Conde, quien, a su vez, representa para el dramaturgo todo aquello que rechaza. Por su parte, Mario Conde comienza a sentirse identificado con este diabólico personaje. A partir del proceso que permite a Conde

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.* p. 66

descubrir el carácter injustificado de su prejuicio contra Alberto Marqués, así como la fuerte vinculación y compromiso del dramaturgo con la sociedad y la cultura cubanas, la novela genera una crítica punzante sobre el régimen:

¿Era tan dañino que merecía ese castigo brutal y el ejercicio castrante de la reeducación para que diez años después le dijeran que fueron errores estratégicos, malentendidos de extremistas ya sin nombre y sin buró? ¿La ideología nueva, la educación de las masas nuevas, el cerebro nuevo del hombre nuevo podían ser contaminados y hasta destruidos por empeños y ejemplos como los de Alberto Marqués? ¿O no era más perjudicial la literatura de oportunidad como la que cultivaba su ex compañero Miki, Cara de Jeva, siempre dispuesto a pervertir su escritura y, de paso, a vomitar su frustración sobre todo aquel que escribiera, pintara o bailara con verdadero talento?¹⁰⁶

En el fragmento anterior se transcribe de manera notable una reflexión incisiva sobre algunas de las políticas más negativas del gobierno revolucionario. Como es claro, dicha reflexión no se dirige únicamente hacia el problema de la homosexualidad en Cuba, sino a toda una forma de pensamiento y acción que toca distintas esferas de la sociedad cubana, como el arte, los derechos individuales, la burocracia del Estado, etc.

Esta novela cuestiona puntualmente algunas de las directrices del sistema revolucionario, su propia concepción del *hombre nuevo* y los estragos que genera en aras de conseguirlo. De tal forma, *Máscaras* articula un discurso crítico que denuncia un estado social deteriorado, y en el que se acusan determinados vicios y desviaciones de la Revolución; en definitiva, se trata de una crisis en la que interviene tanto el gobierno como el resto de la sociedad y en la que el más afectado es el individuo:

Los jodidos son los otros: los policías por cuenta propia, los comisarios voluntarios, los perseguidores espontáneos, los delatores sin sueldo, los jueces por afición, todos esos que se creen dueños de la vida, del destino y hasta de la pureza moral, cultural y hasta histórica de un país... esos fueron los que quisieron acabar con gentes como yo, o como el pobre Virgilio, y lo consiguieron, usted lo sabe.¹⁰⁷

A través de la relación entre Alberto Marqués y Mario Conde, así como en virtud de la función desempeñada por el policía como *mimo* (como un agente

¹⁰⁶ *Idem.* p. 67.

¹⁰⁷ *Idem.* p. 105.

intermediario entre la visión oficial del Estado y los diversos discursos individuales presentes en una sociedad determinada) Mario Conde – y las relaciones que establece en la novela – contribuye a la articulación de un discurso que se aplica corrosivamente a la visión uniforme impuesta por el gobierno revolucionario:

Por esta razón, la función que desempeña [Mario Conde], tanto para los otros personajes en la obra como para los lectores, es una articulación del concepto del “mimo” de Homi Bhabha. Como agente de la dictadura de Fidel Castro, Conde es encargado de subyugar la “peligrosidad” del tema de la persecución de los homosexuales y de las otras críticas al régimen castrista en la obra. En la visión esencialista y reductiva sostenida por el gobierno, especialmente durante la época de los setenta, la homosexualidad se consideraba un producto de una degeneración moral poco adecuada para la creación del sujeto revolucionario ideal. A lo largo de la novela, Conde sufre un cambio hacia la figura del homosexual y se pone en tela de juicio su habilidad de creer en la narrativa maestra promulgada por el gobierno como justificación por la persecución de estos elementos contrarrevolucionarios. A través de la amistad que forja con Marqués, Conde toma conciencia de cómo la narrativa maestra mantiene una eterna vigilancia en defensa de la Revolución Cubana y justifica a su vez un ambiente de absoluta transparencia en la cual serán ajusticiados los individuos que carezcan de la requisita diafanidad creada sólo mediante la concordancia con la retórica oficial.¹⁰⁸

Hacia el final de la novela es posible observar el profundo cambio que ha tenido lugar en ambos personajes. El reaceramiento de Mario Conde a la escritura es uno de los aspectos en los que dicho cambio se hace más visible. Su breve amistad con el Marqués despierta en el Conde aquellos deseos de escribir, continuamente postergados en la vida del policía:

Y ahora recordaba cuánto había querido dedicarse a la literatura y ser un verdadero escritor, en los días cada vez más lejanos del Pre y los primeros años de su inconclusa carrera universitaria. Sentía que Alberto Marqués, dueño de ciertos poderes mefistofélicos, le había alborotado aquella esperanza cíclica, de la que por momentos se sentía completamente a salvo, pero que, otra vez, al menor contacto volvía a obsesionarlo como un virus recurrente del que en realidad nunca se había curado.¹⁰⁹

El conocimiento de la historia del Marqués, su acercamiento a este personaje desde horizontes más propicios, le ha demostrado al policía que muchos de los preceptos revolucionarios – prohibitivos en su mayoría – por los cuales se ha guiado a lo largo de su vida son absurdos; comprende que él también ha sufrido duras

¹⁰⁸ Manuel Fernández. *Op. cit.*

¹⁰⁹ Padura Fuentes. *Op. cit.* p. 113.

imposiciones y con esto, los obstáculos que él mismo interponía para volver a escribir se difuminan. El acercamiento al otro lo libera.

Por otra parte, la enseñanza que Alberto Marqués le ha dejado sobre la esencia e importancia del arte hace que Conde permita a Alberto Marqués leer un cuento escrito por el policía durante el tiempo narrativo de *Máscaras: Tal vez sólo era una historia para tres lectores: él mismo, el Flaco Carlos y Alberto Marqués*, y sin embargo, eso le resultó suficiente. No, ni siquiera le parecía necesario exhibirse más allá, ni pretender nada de la literatura: sólo hacerla, pues el Marqués tenía razón: en aquellas cuartillas estaba lo invencible.¹¹⁰

Vale la pena detenernos un momento en las reflexiones que la novela hace al respecto del arte, la memoria, la escritura. Se trata de temas recurrentes en *Máscaras*, donde tanto Mario Conde como Alberto Marqués se cuestionan sobre la esencia de la literatura, sobre su utilidad, si es que la tiene, sobre su valor en la sociedad. Destaca, entre otros aspectos, la importancia de la memoria para ambos personajes, pues, como declara Alberto Marqués:

la falta de memoria es una de las cualidades psicológicas de este país. Es su autodefensa y la defensa de mucha gente... Todo el mundo se olvida de todo y siempre se dice que se puede empezar de nuevo, y ya: está hecho el exorcismo. Si no hay memoria, no hay culpa, y si no hay culpa no hace falta siquiera el perdón, ¿ve cual es la lógica? Y yo lo entiendo, claro que lo entiendo, porque esta isla tiene la misión histórica de estar recomenzando siempre, de volver a empezar cada treinta o cuarenta años, y el olvido suele ser el bálsamo para todas las heridas que quedan abiertas... Y no es que yo tenga que perdonar o quiera culpar a nadie: no, es que yo no quiero olvidar. No quiero.¹¹¹

Mario Conde también muestra una gran renuencia a olvidar, y varias veces se reconoce como *un cabrón recordador*. En la concepción de ambos, Conde y Marqués, la memoria se asocia con otra función inherente a las expresiones artísticas: su valor testimonial, así como su capacidad de traspasar tiempos históricos determinados para constituirse como algo eterno, esencial frente a las contingencias de la existencia: *Libros, sí, pero usted que es un escritor debe saber que está viendo algo más: está asomándose a lo eterno, a lo imperecedero, a lo magnífico, a algo contra lo que nadie puede, ni siquiera el olvido.*¹¹²

¹¹⁰ *Íbidem.* p. 226.

¹¹¹ *Ídem.* p. 111

¹¹² *Ídem.* p. 225

Alberto Marqués también experimenta un cambio, al abrirse y confiar precisamente en un policía – un agente del Estado que representa para el dramaturgo la violencia contra el individuo, la censura, la marginación. La expresión más clara de esta apertura es la revelación que le hace el Marqués a Conde sobre su actividad creativa e intelectual. Al contrario de lo que Alberto Marqués ha dejado ver, continúa escribiendo, y esto, como se lo confiesa a Conde, sólo lo saben unos cuantos:

Por lo que le dije antes: mi personaje debe sufrir el silencio hasta el fin. Pero ése es el personaje: el actor ha hecho lo que debía hacer, y por eso seguí escribiendo, porque, como a Milton, un día van a recordar al escritor y nadie será capaz de mencionar al triste funcionario que lo hostilizó. No me dejaron publicar ni dirigir, pero nadie me podía impedir que escribiera y pensara. Estas dos carpetas son mi mejor venganza, ¿me entiende ahora?¹¹³

Se trata en definitiva de una de las propuestas más importantes de la novela, de una apuesta por el arte como una forma de expresión capaz de influir en el hombre y la sociedad. Es notorio que para ambos personajes el arte funciona como un antídoto contra el olvido. Mario Conde vuelve a escribir porque vuelve a creer en el valor de la literatura, un valor tal vez personal, pero, a final de cuentas un acto que supone un compromiso íntimo, que lo saca de la abulia y la indiferencia que comenzaban a arraigarse en su propia existencia.

En mi opinión, y con base en las ideas analizadas anteriormente, es posible pensar en una propuesta mediante la cual se establece el valor de la literatura y el arte en general como un espacio esencial donde se presentan alternativas contra todo aquello que amenaza la existencia del hombre. Mario Conde encuentra en el quehacer literario una alternativa contra su propio encierro y, en un nivel superior, *Máscaras* constituye un espacio de resistencia en contra de un discurso hegemónico.

A través de esta breve amistad, tanto Conde como Marqués se han deshecho de una carga importante. Mario Conde ha dejado de percibirse como un policía, un ser negativo y violento – idea que el propio Marqués tenía del teniente investigador – y por su lado, el Marqués ya no carga con el peso de ser un marginado. A través de su diálogo, de su proceso de acercamiento, han quedado liberados de la pesada carga que supone para un hombre sentirse recluido en un solo espacio, encasillado dentro de una forma de pensar rígida, habituado a una dinámica en la que se decide lo que está bien y

¹¹³ *Idem.* p. 226

lo que está mal conforme a un sistema de valores impuesto desde tiempos tan lejanos que se acepta irreflexivamente, sin presentar cuestionamientos.

III

Como hemos podido observar, a través de la relación que se establece entre Alberto Marqués y Mario Conde – posible, a su vez, a partir de la función que desempeña el policía como *mimo* –, *Máscaras* abre un espacio esencial para la formulación de interrogantes urgentes al régimen y la sociedad cubanos. Ahora bien, dichas interrogantes se formulan a partir del diálogo que tiene lugar entre estos dos personajes, a partir de un proceso de conocimiento por el cual el Marqués le descubre a Conde una realidad distinta a la percibida por el policía hasta entonces:

Pues ya empezó a ver algo... Y lo que usted quiere ver y saber no es demasiado agradable, se lo advierto. Es sórdido, alarmante, descarnado, y casi siempre trágico, porque es el resultado de la soledad, de la represión eterna, de la burla, la agresión, el desprecio, y hasta el monocultivo y el subdesarrollo.¹¹⁴

Es conveniente analizar algunos pasajes de la novela en virtud de que plantean al lector uno de los conflictos más graves por los que atraviesa la sociedad cubana actualmente, y que nos habla de una sociedad que recurre de manera continua al uso de la máscara. La primera máscara que encontramos en la novela es la del propio Mario Conde, escritor disfrazado de policía:

Es usted un hombre sorprendente, amigo señor policía. Tanto que ahora creo que usted es un falso policía. Es como otro tipo de travestimiento, ¿no? Con la diferencia de que aquí se ha desnudado... y se ve cada cosa – dijo el Marqués, moviendo como un abanico las cuartillas del cuento.¹¹⁵

En efecto, Mario Conde se ha despojado de esta máscara a través de su breve amistad con Alberto Marqués, al descubrir, entre otras cosas, todo un conjunto de imposiciones que lo alienan, así como la visión excluyente y prejuiciosa de la que él mismo llega a participar. Al escribir y mostrarle su cuento a Alberto Marqués, Conde descubre, por último, la alternativa esencial que tiene como ser humano de decidir quién quiere ser.

¹¹⁴ *Idem.* p. 138.

¹¹⁵ *Idem.* p. 217.

Una vez más, el discurso de Alberto Marqués adquiere una relevancia sustancial. A través de la narración que el dramaturgo hace sobre los preparativos de la puesta en escena de *Electra Garrigó*, se articula el tema vertebral de la novela: la *máscara* y sus distintos usos. Dicho tema encuentra una relación con todo lo que ocurre en la vida de los personajes presentados a lo largo de la novela: apela a la existencia de Alberto Marqués y Mario Conde, al travestimiento de Alexis Arayán, al crimen cometido por Faustino; por medio de este tema, la novela plantea la situación de una sociedad oprimida, en la que cada quien tiene que aparentar ser lo que no es. Recordemos el epígrafe que Leonardo Padura toma de *Electra Garrigó* de Piñera: *Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado.*

Por otra parte, a través de la máscara, la novela plantea su máxima propuesta para los conflictos que presenta dentro de este marco, en la que queda subrayada, en primera instancia, una necesidad inherente e irrenunciable en todo ser humano: el querer ser, el inventarse.

El asesinato de Alexis Arayán, un joven homosexual, es el primer aspecto de la novela en el que la máscara ocupa un papel central, y, mediante éste, queda señalada la situación de la sociedad cubana antes expuesta. En este crimen se evidencia de forma muy transparente una grave falta en el seno de la sociedad cubana. Dicha falta o defecto, más allá de la homofobia o el machismo, igualmente presentes y denunciados en la novela, es la intolerancia.

Las posibles significaciones de la máscara, que en este caso contribuyen a señalar la intolerancia presente en la sociedad, se manifiestan a partir de los distintos elementos que convergen en el crimen: Alexis, sumido en su propia desesperación, condenado él también a la marginación en virtud de sus preferencias sexuales y religiosas, escoge el día de la Transfiguración, 06 de Agosto, para retar a Faustino Arayán.

Aunque la novela no dice a ciencia cierta qué fue lo que sucedió entre estos dos personajes, sí deja ver, en cambio, dos situaciones. La primera de ellas es que Alexis Arayán representaba una amenaza constante para la carrera política del padre, lo que le valió, en primer término, su falta de aceptación, su salida de la casa paterna y la soledad que lo atormentaba. Sumado a esto, Alexis conocía un secreto crítico con respecto a la carrera política de Faustino. Así lo revela Alberto Marqués hacia el final de la novela:

Pues lo que Alexis le dijo fue que se había enterado del fraude que su padre cometió en 1959, cuando falsificó unos documentos y se consiguió un par de testimonios falsos que atestiguaban que había luchado en la clandestinidad contra Batista... Así fue como Faustino Arayán se montó en el carro de la Revolución, con un pasado que le garantizaba ser considerado un hombre de confianza que merecía su recompensa... ¿Se imagina usted lo que pasaba si eso se sabía? Bueno, ya usted sabe: se le acababa la fiesta.¹¹⁶

Este crimen, producto de la desesperación del propio Faustino Arayán, contiene una profunda crítica al gobierno revolucionario, conformado, en primer término, por ciudadanos cuyas convicciones son puestas en tela de juicio a partir de la cita expuesta. El fragmento anterior deja ver el oportunismo y arribismo político presente en el sistema, al tiempo en que señala los límites que traspasa el individuo, víctima de una serie de imposiciones que lo orillan a aparentar una conducta y una serie de valores dictados por el Estado. No es gratuito, entonces, que Alexis Arayán se haya vestido de mujer, de Electra Garrigó, y que a su vez haya elegido el día de la Transfiguración para enfrentar a Faustino.

Por una parte, el travestimiento de Alexis ofrece una marca estridente y lo convierte de inmediato en un ser carnavalesco, denunciando la propia máscara con la que ha debido vivir y a la que renuncia finalmente. Por otro lado, Alexis decide llevar a cabo este acto el día de la Transfiguración para señalar su marcado carácter de sacrificio.

Esto se hace patente por medio de la vaga explicación que brinda Alexis de sus actos, a partir de la reconstrucción del crimen, hecha por Conde: *Me vestí en el baño del hotel y no me da ninguna pena... Hoy sentí que mi vida iba a cambiar. Recibí una luz, que me ordenó: Haz lo que tienes que hacer y ve a ver a tu padre.*¹¹⁷ A esta especie de iluminación divina, se suma el fragmento arrancado por el propio Alexis de su Biblia que llama la atención del Conde: *Y, escrito en un borde, con letra minúscula pero precisa, las palabras: «Dios padre, ¿por qué lo obligas a tanto sacrificio?»*¹¹⁸

De tal manera, el asesinato de Alexis Arayán es especialmente dramático en diversos sentidos. El primero de ellos es el sentimiento de desesperación que se desprende de los actos de Alexis, su necesidad de enfrentar al padre, así como su deseo de pertenecer al mundo del que ha sido duramente excluido. Mediante el reto que hace a

¹¹⁶ *Idem.* p. 228.

¹¹⁷ *Idem.* p. 214.

¹¹⁸ *Idem.* p. 162.

su padre, Alexis busca justicia; lo que este personaje persigue es romper con la alienación de la que es víctima.

El otro sentido del drama contenido en esta novela es, justamente, el extremo que alcanza Faustino, al sacrificar a su hijo en aras de la Revolución, sus valores y consignas, en aras, pues, de aparentar una conducta diáfana frente al sistema. Ambos sentidos plantean el estado límite al que puede llegar un individuo dentro de un régimen intolerante y represivo.

En las características del crimen – el asesinato de Alexis Arayán – es posible apreciar nuevamente un cambio en la perspectiva utilizada por la novela al abordar los problemas de la sociedad cubana. Este cambio radica en las características de ambos personajes, Alexis y Faustino Arayán.

Lo primero que hay que notar es el hecho de que en este caso, el homicida no es un ser marginal. Se trata, por el contrario, de un funcionario revolucionario, el *último representante cubano en la Unicef*,¹¹⁹ un individuo plenamente integrado a la sociedad. Faustino Arayán posee un alto nivel representativo de los valores revolucionarios.

Se trata de una constante en *Las cuatro estaciones: En Pasado Perfecto*, Rafael Morín es un *alto funcionario del gobierno cubano, con rango de viceministro*; en *Vientos de curesma* Lissette Núñez es una profesora de química en un preuniversitario; en *Paisaje de otoño* Miguel Forcade ocupó un importante cargo en el Departamento de Bienes Expropiados: fue el encargado de repartir las pertenencias que dejó la burguesía cubana al salir del país con el triunfo de la Revolución.

Como hemos visto, la novela policial revolucionaria no centraba sus reflexiones en el seno de la sociedad cubana. En este caso, la función arquetípica del criminal y su carácter marginal servían para presentar los vicios de la sociedad capitalista. De tal forma, al no compartir la visión del mundo del resto de la comunidad, la sociedad cubana vista como un todo quedaba exenta del análisis del escritor, protegida y de hecho, reforzada frente a los defectos y actos del villano.

El hecho mismo de que el criminal sea un *antisocial* en novelas como *La ronda de los rubíes*, *Viernes en plural* o *Los hombres color del silencio*, otorga una solución a la presencia del crimen dentro del nuevo régimen revolucionario: éste sólo puede darse al margen de la nueva sociedad en construcción. Además, el carácter *antisocial* del

¹¹⁹ *Idem.* p. 38

villano actúa como parte de un discurso didáctico sobre las formas de comportarse y pensar dentro de la Revolución.

En la novela policial cubana de las promociones anteriores, todo rasgo de negatividad recaía por completo en la figura de este ser marginal, a través de él eran presentados los problemas que enfrentaba la sociedad cubana, sin que por ello, dicha sociedad participara realmente de los conflictos expuestos por la trama de las novelas. Por el contrario, los valores del resto de la comunidad eran enunciados y reforzados a través de la contraposición con esta figura marginal que, hacia el final, recibiría un castigo.

Tanto en *Máscaras* como en el resto de la tetralogía, el hecho de que cada uno de los criminales se encuentre bien integrado al resto de la sociedad cubana supone una visión más honda que impide la esquematización maniquea de los conflictos presentados a partir del crimen. Con ello, *Máscaras* establece un cambio de perspectiva en la cual se introducen las contradicciones en el seno de la sociedad cubana.

Máscaras no sólo abandona el esquematismo propio de la novela policial anterior, que dividía a la sociedad en buenos y malos, o bien, revolucionarios y contrarrevolucionarios. Además, centra su análisis en uno de los sectores de la sociedad cubana más protegidos, esto es, las instituciones emblemáticas del régimen, con su amplio despliegue de premisas revolucionarias.

A partir del lugar que Faustino Arayán ocupa en la escala social del régimen, se vuelve imposible hacer divisiones fáciles. En *Máscaras*, así como en el resto de las novelas de esta serie, la sociedad está presentada como un complejo entramado en el que actúan diversas fuerzas, y en el que cualquier ciudadano es susceptible de cometer un crimen.

Por otra parte, el estatus de ciudadano modelo de Faustino Arayán traza una senda en la cual serán analizadas aquellas actitudes que otorgan a este tipo de personajes dicho estatus, así como su poder sobre las vidas de los otros. Con ello se genera un cuestionamiento de los mismos valores perpetuados por el régimen y su forma de afectar al resto de la sociedad.

Con el cambio generado a partir de este personaje, es posible registrar una diferencia crucial en *Máscaras*: pasamos de una perspectiva en la cual era posible determinar de antemano las características del criminal – con lo cual se lograba una visión que exaltaba una Revolución y una sociedad exentas de defectos – a una perspectiva en la que se le estudia nuevamente a la luz de sus propias problemáticas, en

la lucha de fuerzas que coexisten en ella. Esto subvierte completamente el discurso generado por la novela policial anterior en Cuba, al señalar precisamente que los problemas que enfrenta esta sociedad se encuentran en su núcleo, y no fuera de ella.

Una de las características fundamentales en los criminales de *Las cuatro estaciones* es que a lo largo de la tetralogía queda muy claro el hecho de que estos personajes son lo que se llama *cuadros perfectos*: individuos con una carrera revolucionaria intachable, con una reputación inmaculada, seriamente comprometidos con el proceso revolucionario. Estos personajes aparentan una conducta que cumple con las normas establecidas por el régimen. A continuación, cito un fragmento de *Vientos de cuaresma* que bien podría ser el informe oficial sobre un ciudadano ejemplar, en el cual quedan registrados algunos de los atributos que le otorgan el estatus deseado de *cuadro perfecto*:

Lisette era militante de la Juventud desde los dieciséis años y su hoja de servicios ideológicos aparecía impoluta: ni una amonestación, ni una sanción menor. ¿Cómo era posible en diez años de vida no tener un solo olvido injustificable, no cometer un solo error, ni siquiera cagarse en la madre de nadie? Había sido dirigente de los Pioneros, de la FEEM y de la FEU y aunque el informe no lo especificaba, debía de haber participado en todas las actividades programadas por estas organizaciones.¹²⁰

Sin embargo, ya en este fragmento puede leerse un cuestionamiento a la conducta intachable de Lisette Núñez, a la perfección de su expediente, que escapa a lo humano. Más aún: son precisamente estos *cuadros perfectos* los que han desaparecido, o cuyos cadáveres han sido encontrados. El mismo Mario Conde señala lo siguiente al respecto de la profesora de química que apareció golpeada y asfixiada en su departamento: *Era un informe, Viejo. ¿Nunca oíste decir que el papel aguanta cualquier cosa? No te imaginas todo lo que puede haber detrás de ese papel. Arribismo, oportunismo, hipocresía y quién sabe cuántas cosas más. Pero el papel dice que era un ejemplo de la juventud...*¹²¹

Con ello, las obras que componen la tetralogía plantean, en primera instancia, que estos personajes no se rigen por los valores que les han valido un lugar privilegiado dentro de la sociedad cubana. Dentro de esta línea, se cuestiona precisamente su alta representatividad, el hecho de ser *un ejemplo de la juventud*. Por último, se deja ver que

¹²⁰ Leonardo Padura. *Vientos de cuaresma*. p. 36.

¹²¹ *Ibidem*. p. 106.

no se trata de personajes positivos, perfectos, sino, por el contrario, de seres humanos capaces de la hipocresía, la corrupción y el crimen.

Esto pone en crisis la legitimidad de los valores proyectados por el Estado revolucionario, ya que es posible notar que el sistema está conformado por una serie de consignas que han perdido todo sentido. Asimismo, constituye un fuerte cuestionamiento de los valores que determinan el carácter del compromiso de un individuo con la Revolución y con el resto de la sociedad; cuestionamiento que apunta también los estragos y las consecuencias que un sistema autoritario y represor genera en el individuo.

La presión impuesta a través del amplio y articulado despliegue de consignas revolucionarias conduce muchas veces a los personajes a situaciones límite, en las cuales traicionan o utilizan de manera poco honorable aquellos valores tan caros al régimen. A continuación, cito un fragmento de *Vientos de cuaresma* en el que la novela expone la manera en que este tipo de ciudadanos se van formando bajo los parámetros del sistema revolucionario:

Y lo que salió de ahí fue un Frankenstein. Pero es que uno no escarmienta: yo llevo veintiséis años en esto – no quince ni veinte – y sé como se arman esos muñecos, porque aquí es donde empiezan a crecer. ¡Y ya he visto tantos! Son los que siempre dicen que sí, que cómo no, están dispuestos para lo que sea sin discutir nada, y todo el mundo dice, mira eso, qué actitud, aunque después no importa si hacen o no las cosas, ni siquiera interesa si las hacen bien. Lo que queda en la imagen es eso: que son ágiles, oportunos, que están siempre dispuestos y, por supuesto, sin discutir, sin pensar, sin crear problemas... Y entonces nosotros mismos decimos que son buenos muchachos, confiables y esas cosas que se dicen.¹²²

El rasgo más notable de todos estos personajes, su característica más sintomática, es que todos ellos están, justamente, muy lejos de encarnar las premisas revolucionarias que supuestamente representan. En ello radica una de las críticas más importantes hechas al sistema, ya que esto nos habla de una sociedad que se rige meramente por las apariencias, así como de un sistema que impulsa a sus integrantes a una lucha implacable para conseguir un lugar privilegiado dentro de la escala social.

Uno de los aspectos sobresalientes en *Máscaras* es que el daño social ocasionado por el sistema opera desde el núcleo de la sociedad: en la familia, puesto que

¹²² *Idem.* p. 168-169.

Faustino Arayán asesina a su propio hijo. Por su parte, hay que notar la marginación que sufre Alexis, marginación a la que es orillado por Faustino debido a sus preferencias religiosas, políticas y sexuales. La forma de ser y pensar de Alexis constituye una amenaza para la carrera política del padre. Por lo cual, se produce una grave escisión en el seno familiar:

Y después, cuando se hizo amigo de ese tipejo, el Alberto Marqués ese, ya fue imposible entenderse con él. Ese hombre le lavó el cerebro, le metió todo su veneno en la cabeza, lo cambió para siempre y en todo: no es que le diera por escribir teatro y gastar cartulinas queriendo ser pintor. No, es algo peor. Era su conducta moral y hasta política, y eso sí que yo no lo podía permitir, ¿ustedes me entienden? Mi prestigio de tantos años de lucha, de trabajo, de sacrificio, no lo iba a manchar ni Alexis ni nadie hasta que dicté bien claro mis reglas del juego: para vivir en este techo y tener las comodidades que poco a poco uno ha podido ir ganándose, no se podía pensar así de ciertas cosas del país, ni estar criticándolo todo ni comiendo mierda en una iglesia ni andando con un resentido como Alberto Marqués... Aquí tenía que ser todo o nada (...)¹²³

La existencia de una sociedad poblada de máscaras, en la cual cada quien finge ser otra persona, es uno de los temas más importantes de la novela. De alguna manera, cada uno de los villanos es un producto del régimen – a la manera del Frankenstein antes descrito.

Por otro lado, y esto es capital, *Máscaras* insinúa que las principales instituciones del país están plagadas de elementos como Faustino Arayán, que se *montaron en el carro de la Revolución* sin tener por ello la serie de convicciones y valores revolucionarios que aparentaban. Todo lo cual nos habla de un sistema corrompido desde lo más profundo – desde sus años más tempranos y dentro de sus instituciones más importantes – y, además de un sistema intolerante, generador de diversos conflictos sociales.

A través de personajes como Faustino Arayán es posible conocer un sector de la sociedad cubana, una faceta de esta, en la cual existe una carencia total de las convicciones necesarias al régimen, pero sobre todo, que esta carencia se encuentra propiciada en buena medida por aquellos aspectos del sistema que, con su presión, con su afán de crear *revolucionarios perfectos*, los orillan al engaño, a la mentira, al crimen.

Al tener el villano dimensiones de mayor complejidad (estar dentro del sistema, lo que impide una visión maniquea de los problemas presentados) el grado de problematización de la realidad aumenta, se abandona el esquema simplista y es posible

¹²³ Leonardo Padura. *Máscaras*. p. 90.

– mediante los rasgos que he presentado – generar preguntas al proceso revolucionario, a las contradicciones que presenta. En esta novela el villano representa muchos de esos problemas de la realidad social; mientras el villano de la policial anterior simplemente servía para remarcar los valores revolucionarios, en *Máscaras* encarna algunos de los problemas del sistema.

A través de la ruptura del esquema buenos-malos, la realidad adquiere nuevas y más complejas dimensiones. Es decir, la complejidad que ahora entraña este personaje y sus relaciones con el resto de la sociedad permite un espacio para el planteamiento de diversas cuestiones, mismas que generarán la presencia de un discurso crítico de la sociedad y sus instituciones. En esta ocasión los “malos” no son los entes marginales: ahora, el villano está dentro de la sociedad, lo que vuelve a problematizarla.

Debemos anotar que en la novela policial más reciente, y de acuerdo con Vania Barraza Toledo, el crimen tiene la función de un [pre] texto, del cual se vale el autor para ahondar en problemáticas mucho más profundas. De esta forma, la novela policial funciona como un instrumento de investigación y análisis de una sociedad determinada, pues por medio del pretexto que supone el crimen, el autor se da a la tarea de descubrir los secretos mecanismos de dicha sociedad y de plantearlos a sus lectores.

Por su parte, en *Máscaras* es capital anotar el hecho de que esta vez el crimen no tiene lugar en los mundos marginales, sino en el centro mismo de las instituciones que rigen a la sociedad cubana. Leonardo Padura ha señalado en la entrevista ya citada que una de las características que la tetralogía comparte con la estética postmoderna es justamente el hecho de que los narradores del género policial actual se sumergen mucho más en los mundos marginales. Por ello, debemos subrayar aquí que *Máscaras* ahonda en los mundos marginales, pero, como hemos visto, lo hace desde otra óptica, para dar voz a estas figuras de la periferia social

De esta forma, a pesar de la importante inclusión de los mundos marginales, el crimen no se desarrolla en el seno de estos mundos. Por el contrario, y en esto radica buena parte del discurso subversivo en Padura, aquí el crimen es llevado a cabo por individuos perfectamente integrados al sistema social y la inclusión de las figuras marginales está en función únicamente de otorgarles un espacio frente a las figuras oficiales.

No es gratuito, por ejemplo, que en el tiempo que transcurre la tetralogía – un año de la vida del teniente investigador Mario Conde – la misma Central de policía está

sujeta a una investigación debido a la corrupción que impera en la misma, como puede verse en la última novela de esta serie, *Paisaje de otoño*:

La comentada pero nunca concebible salida del Viejo no iba a ser el último capítulo de aquella historia de persecuciones, interrogatorios y castigos a la cual habían sido sometidos los investigadores de la Central por otros investigadores encargados del acto contra natura de espiar e investigar a la policía. Los largos meses que duraba aquella inquisición habían servido para ver la caída de cabezas al parecer intocables, mientras el miedo se alzaba como protagonista de una tragedia con sabor a farsa que venía dispuesta a cumplir sus tres actos reglamentarios hasta el fin: un fin imprevisible que arrastraba en su desenlace, incluso, a lo que todos creyeron invulnerable y sagrado.¹²⁴

Aunque es cierto que a lo largo de la tetralogía las investigaciones a las cuales es sometida la Central figuran solamente como un ambiente de fondo, no deja de tener un significado importante el hecho de que la policía – la encargada de cuidar y preservar el orden social – esté siendo cuestionada.

En primera instancia, esto señala un fuerte ambiente de represión, mismo que en la novela policial revolucionaria fue consecuencia del deseo de presentar a la comunidad como un organismo perfectamente cohesionado que buscaba defender su proyecto social. En palabras de Eugenia Revueltas:

Para el lector de la novela policiaca, la lectura de estos textos, la atmósfera que se desprende de ellos, no deja de ser opresiva, ya que transparentan un estado policial muy estricto en el que cada individuo está fiscalizado. Cada cambio en la rutina diaria, cada nuevo amigo o visitante, cada peculiaridad individual que no se ajuste a la conducta socialmente válida dentro de la sociedad revolucionaria, será puesta en tela de juicio.¹²⁵

Dicha atmósfera opresiva también se encuentra presente en *Máscaras*, pero en esta ocasión, se trata de una inclusión de la misma para generar una denuncia y una crítica. De esta forma, podemos decir que tanto el pueblo-policía como la atmósfera creada por el mismo se encuentran en *Las cuatro estaciones* pero ahora de una manera subvertida, consciente y autocrítica:

¿Pero te das cuenta de que lo saben todo? Lo jodido es eso, Conde, uno se siente de pronto que está viviendo en una urna transparente, o en un tubo de ensayo, no sé, y que lo ven a uno cagar, mear y hasta sacarse los mocos, pero

¹²⁴ Leonardo Padura. *Paisaje de otoño*. p. 17.

¹²⁵ Revueltas. *Op. cit.* p. 117.

creo que saben si uno los hace bolitas para tirarlos o si los pega debajo de una mesa: eso sí me horrorizó: nos tienen retratados y saben todo lo que hacemos y lo que no hacemos, y todo les interesa.¹²⁶

En este fragmento se hace claro el estado de vigilancia presente en la sociedad cubana, vigilancia que toca incluso al cuerpo policial; sin embargo, en este caso no es presentada como algo positivo, sino como un aspecto de la sociedad y sus instituciones que oprimen a los integrantes de la comunidad cubana.

Por otra parte, este telón de fondo actúa desde el comienzo como una especie de pista para el lector, en tanto que permite notar el estado de represión antes descrito, pero asimismo un fuerte entramado de corrupción del cual participan las propias instituciones. De esta manera, el ambiente que reina en la Central de policía a lo largo de las cuatro novelas viene a subrayar desde el comienzo la idea antes expuesta de que es dentro de las mismas instituciones de la sociedad cubana donde tienen lugar una serie de actos corruptos. Es solamente hacia el final de la tetralogía, con la última novela, *Paisaje de otoño*, que dicha situación pasa de formar parte de un ambiente de fondo para mostrarse con toda su fuerza:

y el Conde sabía perfectamente de los miedos que había sufrido Manolo en los últimos tiempos de investigaciones, purgas y expulsiones, durante los cuales todos habían sido interrogados en varias ocasiones, para que saltaran las liebres más inesperadas: colegas de veinte años traicionándose enconadamente, viejos policías intachables descubiertos como malandrines consuetudinarios, casos sepultados bajo cantidades insospechadas de billetes, favores consentidos a cambio de las más disímiles mercancías: desde un sexo joven y abultado hasta un título universitario obtenido sin asistir a clases, pasando por un simple apretón de manos de Alguien que sabría retribuir el favor en el momento oportuno, y la mecha seguía encendida, al parecer dispuesta a quemar a todo el que estuviera en su camino.¹²⁷

La presencia del crimen dentro de las instituciones sociales, señalada en primer lugar a través de las investigaciones a la Central de Policía, y en cada crimen presentado por las cuatro novelas en cuestión, es uno de los recursos narrativos del relato policial que Leonardo Padura utiliza para generar una crítica de su sociedad y sus instituciones.

Hay que notar el hecho de que en la mayoría de los casos – con una sola excepción en *Máscaras* – los verdaderos villanos de cada novela se nos presentan, en un

¹²⁶ Leonardo Padura. *Máscaras*. p. 127.

¹²⁷ Leonardo Padura. *Paisaje de otoño*. p. 31.

primer planteamiento del crimen, como víctimas. Es decir, son los personajes que presentan cada enigma a resolver con su desaparición – como en el caso de Rafael Morín – o, en todo caso, con la aparición de su cadáver – Lissette Núñez, la profesora de química en *Vientos de cuaresma*; Miguel Forcade en *Paisaje de otoño*. Salvo en el caso de Alexis Arayán, todos estos personajes son, sin embargo, culpables de algún delito.

Entre otras cosas, esto hace imposible que los organismos institucionales puedan aplicar un castigo a los infractores de la ley. Los agentes secundarios del crimen – es decir, los victimarios de estos personajes – recibirán un castigo; sin embargo, los verdaderos villanos han escapado de una u otra manera y por lo menos en sus casos, no será aplicada una forma de justicia social proveniente de los organismos institucionales. El Estado ha fracasado en este sentido y esto genera que, de cierta manera, el crimen, en su nivel más profundo, quede impune. Todo lo cual viene a confirmar la presencia de un estado social muy deteriorado.

En cierto sentido, cada uno de los personajes muere víctima de sus propios actos, no sin antes arrastrar a otro buen número de personajes, entre los que destacan sus propios victimarios. Con esto queda claro que las novelas de la tetralogía no presentan un crimen policial aislado, en el cual la víctima sería completamente inocente, y el victimario, el único culpable. El crimen en cuestión es mucho más complejo que eso, e implica una serie de causas y consecuencias que serán desarrolladas a lo largo de cada historia.

En cada crimen se ven involucrados individuos de la más diversa índole, de diferentes estratos sociales y edades, como el alumno de 18 años que asesina a su profesora para conseguir las respuestas de un examen. Cada una de estas novelas se aboca a diferentes sectores sociales, muestra qué tipo de relaciones se forman dentro de éstos, los posibles y profundos móviles del crimen y las implicaciones rotundas que afectan a otras personas.

Todas las obras de *Las cuatro estaciones* plantean el enigma a resolver como el punto en que confluyen muchos aspectos presentes en la sociedad cubana: analizan la verdadera naturaleza del crimen, y sobre todo, lo exponen como la consecuencia de algo mucho mayor – que quedará impune por lo menos en el tiempo narrativo de cada novela. Por último, señalan las consecuencias de este algo en la vida de los individuos que habitan cualquier sociedad. Reflexiones como la siguiente son, pues, frecuentes a lo largo de estas novelas:

– sí, siempre, pero eso no resuelve todo el problema... Te imaginas que al fin agarramos a los asesinos y resulta que tienen menos de dieciocho años y ya son eso, asesinos. Éste es el verdadero problema, ya no es sólo un niño muerto a golpes, sino que también hay otros tres que van a parar a la cárcel por unos cuantos años y ya nunca serán las personas que debieron ser. Mataron.¹²⁸

En este fragmento, donde se reflexiona de forma general sobre el problema del crimen, es posible comprender que el simple robo de una bicicleta tiene como telón de fondo situaciones mucho más espinosas y consecuencias devastadoras, en este caso, el hecho de que tres jóvenes vayan a la cárcel por el asesinato de un niño. El propio Mario Conde se cuestiona de la misma forma en *Vientos de cuaresma*:

¿Por qué la habría matado? ¿Por qué un muchacho de dieciocho años podía hacer algo así, tan definitivo y animal? ¿Por qué la búsqueda de la felicidad podía terminar en aquel deterioro que apenas comenzaba a producirse y que no terminaría nunca, ni siquiera después de los diez, los quince años que Lázaro San Juan iba a cumplir en el rigor degradante de una cárcel, rodeado de otros asesinos como él, ladrones, violadores y estafadores, que se disputarían el corazón oscuro de su belleza y su juventud como un trofeo que más tarde o más temprano devorarían con todo placer? A este Lázaro no lo salvaría ningún milagro.¹²⁹

Como puede verse, el proceso del criminal – del acto criminal y todas sus implicaciones – no acaba una vez impuesto el castigo por parte de las autoridades; por el contrario, este fragmento deja ver claramente que el asesinato de la profesora es consecuencia de *otra cosa*, de un sistema que orilla de diversas maneras a sus ciudadanos a perpetrar las leyes establecidas, y que, además, continúa generando nefastas consecuencias.

Como hemos visto anteriormente, en la nueva novela policial latinoamericana es posible hacer una doble lectura del texto: aquella en la que se expone el crimen, y en la que el discurso narrativo nos va otorgando las claves para la resolución del misterio, y también aquella lectura en la que se lleva a cabo una denuncia social, puesto que la raíz del conflicto se encuentra en la base de la sociedad (por lo cual, no es gratuito que los villanos de estas novelas pertenezcan a instituciones emblemáticas del país): *en todas estas novelas se descubre una nueva dimensión del relato policíaco. El verdadero*

¹²⁸ Leonardo Padura. *Pasado perfecto*. p. 114.

¹²⁹ Leonardo Padura. *Vientos de cuaresma*. p. 203-204.

*criminal no es el asesino instrumental del delito porque el crimen se produce en función de simular una realidad más compleja y manipulada por grupos de poder hegemónico.*¹³⁰ Vania Barraza analiza el carácter del crimen presentado en un primer plano y la función que encarna para conducir al lector a un plano más profundo de la realidad:

El desorden [creado por estos elementos] se manifiesta en un nivel superficial del texto porque en el fondo disimula una problemática social irresoluta (...) es decir, la explicación de un crimen policíaco no es una garantía para modificar un conflicto social porque la naturaleza del conflicto mostrado radica en una crisis institucional. Así, el narrador contemporáneo no pretende elaborar un discurso moralizador en el que el mundo se divide entre “buenos” y “malos”, no defiende una postura ética, sino más bien, pretende exhibir una situación general que se enmascara bajo crímenes locales.¹³¹

En conclusión, es posible realizar una doble lectura de *Máscaras*. La primera de ellas plantea un enigma a resolver a partir del asesinato de Alexis Arayán. Conforme se van presentando las características de este crimen, la novela propone una segunda lectura, donde se lleva a cabo la denuncia de una crisis social, inducida por los grupos de poder en Cuba, esto es, el Estado revolucionario, como puede observarse en la corrupción de los cuerpos policiales así como de las principales instituciones que rigen la vida pública – y privada – en la isla. Por medio de esta denuncia, se genera un espacio para narrar una crisis de legitimidad de los valores proyectados por la Revolución cubana y generar un cuestionamiento sobre los estragos que genera un régimen autoritario en el individuo.

IV

El concepto que Leonardo Padura desarrolla sobre la máscara parte de tres funciones clave para el hombre, encarnadas en este artilugio. Dichas funciones aparecen en el libro del Recio – un personaje secundario de la novela –, *El rostro y la máscara*, consultado por Mario Conde en su investigación del crimen y son las siguientes: *la metamorfosis como superación del modelo, el camuflaje como forma de desaparición, y el disfraz como medio de intimidación.*¹³²

¹³⁰ Vania Barraza Toledo. *Op. cit.* p. 172.

¹³¹ *Ibidem.* p. 158.

¹³² Leonardo Padura. *Máscaras.* p. 57

Las dos últimas funciones sirven a todo ser humano para sobrevivir en medios hostiles y como es claro, cada personaje de esta novela ha echado mano de las mismas, llevado por diversas circunstancias. De tal forma, tanto Faustino Arayán como el mismo Mario Conde son personajes que aparentan día a día una serie de conductas que encubren su verdadero ser.

A través del mundo narrativo que construye, y de su concepto de la máscara, Padura nos habla de una sociedad que vive aparentando constantemente ser lo que no es; el ejemplo más claro de esto lo constituye el propio Mario Conde, un policía que en verdad es escritor. La sensibilidad de Conde y el oficio que representa – como un actor – es claro ejemplo de la individualidad y diversidad de seres que conforman una nación, amenazadas constantemente por un régimen que busca una sociedad homogénea, a expensas del ser. En una de las ocasiones en que Alberto Marqués narra los preparativos de la puesta en escena de su *Electra Garrigó*, el dramaturgo hace un breve inventario de las máscaras que abundan dentro de la sociedad cubana:

Y la máscara facial debía ser algo esencial en el propósito revelador de esa máscara moral con que ha vivido mucha gente en algún momento de su existencia: homosexuales que aparentan no serlo, resentidos que sonríen al mal tiempo, brujeros con manuales de marxismo bajo el brazo, oportunistas feroces vestidos de mansos corderos, apáticos ideológicos con un utilísimo carnet en el bolsillo: en fin, el más abigarrado carnaval en un país que muchas veces ha debido renunciar a sus carnavales...¹³³

El carácter trágico que concierne a ambos recursos es que, en muchas ocasiones, este tipo de máscara no funciona, o, bien, llega a revertir sus funciones. Así lo nota Conde en la lectura del libro del Recio: *El libro citaba un estudio, realizado durante cuarenta y siete años, que demostraba cómo en el estómago de los pájaros había tantas víctimas mimetizadas como no mimetizadas, según las proporciones advertidas en la región. Entonces, ¿el disfraz era inútil, vulnerable y no daba garantías de seguridad?*¹³⁴

Como veremos a continuación, *Máscaras* apuesta por la elección libre de cada individuo, así como por una sociedad tolerante. En este sentido, la novela vuelve constantemente sobre una crítica hacia las imposiciones que impiden la articulación de esta sociedad y generan estragos en el individuo: *Alguien con mentalidad moscovita pensó que la uniformidad era posible en este país tan caliente y heterodoxo donde nunca ha habido nada puro, y se desató entonces una histeria contra la literatura que*

¹³³ Padura. *Op. cit.* p. 166.

¹³⁴ *Ibidem.* p. 75.

*dejó varios cadáveres en el camino y varios heridos que andan por ahí llenos de cicatrices.*¹³⁵

El tema central de *Máscaras* no es la denuncia y el planteamiento del problema de la homosexualidad en Cuba. La aportación de esta obra consiste en la resistencia y crítica que encara frente a un discurso enfocado en generar una cohesión social extrema, a expensas de la posibilidad del individuo de decidir, de crearse, de encontrar alternativas. De tal forma, *Máscaras* ofrece nuevamente dos posibilidades de lectura, aquella que da cuenta de la violencia y represión ejercida contra los homosexuales en un momento histórico determinado, y en otro plano la lectura de la represión *a los diferentes*, donde se lleva a cabo la exposición de una intolerancia en todos los órdenes – sociales, religiosos, políticos y sexuales.

Mediante personajes como Mario Conde y Alberto Marqués, Alexis Arayán o Candito “el rojo”, se articula un discurso centrado en el individuo, en la diferencia y también en la tolerancia, con lo cual dicho discurso corroe la visión totalizante y uniforme que el Estado persigue en su afán de mantener un orden revolucionario intacto, estático (eterno) por medio de la imposición de ciertas normas de conducta y pensamiento hacia el individuo. Como señala Rafael Rojas: *Al igual que Victoria, Padura proporciona, con su narrativa, todo un registro de nuevos actores que ejercen una política radical de la diferencia, encaminada a configurar el territorio de una ciudadanía históricamente inédita.*¹³⁶

Hemos podido observar que esta novela da voz a figuras marginales con el propósito de insertar las diferentes subjetividades presentes en la sociedad cubana actual. De tal manera, esta obra rompe finalmente con la visión de aquella sociedad homogénea y cohesionada propuesta por la policial cubana de las promociones anteriores así como por los discursos oficiales. La fiesta a la que Mario Conde asiste en sus investigaciones policiales es uno de los pasajes más significativos de la obra, en tanto que *Máscaras* desmiente esa supuesta homogeneidad al presentar un amplio inventario de los diversos actores de la sociedad cubana de fin de siglo. Cito a continuación:

Y el Conde supo que en aquella sala de La Habana Vieja había, como primera evidencia, hombres y mujeres, diferenciables además por ser: militantes del sexo libre, de la nostalgia y de partidos rojos, verdes y amarillos; exdramaturgos sin obra y con obra, y escritores con exlibris nunca estampados; maricones de todas las categorías y filiaciones: locas – de carroza con luces y de la tendencia pervertida -,

¹³⁵ *Idem.* p. 184.

¹³⁶ Rafael Rojas. *Op. cit.* p. 425.

gansitos sin suerte, cazadores expertos en presas de alto vuelo, bugarrones por cuenta propia de los que dan por culo a domincilio y van al campo si ponen caballo, almas desconsoladas sin consuelo y almas desconsoladas en busca de consuelo, sobadores clase A-1 con el hueco cosido por temor al SIDA, y hasta aprendices recién matriculados en la Escuela Superior Pedagógica del homosexualismo, cuyo jefe docente era el mismísimo tío Alquimio; ganadores del concurso de ballet, nacionales e internacionales; profetas del fin de los tiempos, la historia y la libreta del abastecimiento; nihilistas conversos al marxismo y marxistas convertidos en mierda; resentidos de todas las especies: sexuales, políticos, económicos, psicológicos, sociales, culturales, deportivos y electrónicos; practicantes del budismo zen, el catolicismo, la brujería, el vudú, el islamismo, la santería y un mormón y dos judíos; un pelotero del equipo Industriales que batea y tira a las dos manos; admiradores de Pablo Milanés y enemigos de Silvio Rodríguez; expertos como oráculos que lo mismo sabían quién iba a ser el próximo Premio Nobel de Literatura como las intenciones secretas de Gorvachov, el último mancebo adoptado como sobrino por el Personaje Famoso de las Alturas, o el precio de la libra del café en Baracoa; solicitantes de visas temporales y definitivas; soñadores y soñadoras; hiperrealistas, abstractos y ex realistas socialistas que abjuraban de su pasado estético; un latinista; repatriados y patriotas; expulsados de todos los sitios de los que alguien es expulsable; un ciego que veía; desengañados y engañadores, oportunistas y filósofos, feministas y optimistas; lezamianos – en franca mayoría – virgilianos, carpenterianos, martianos y un fan de Antón Arrufat; cubanos y extranjeros; cantantes de boleros; criadores de perros de pelea; alcohólicos, psiquiátricos, reumáticos y dogmáticos; traficantes de dólares; fumadores y no fumadores; y un heterosexual machista-estalinista.¹³⁷

En esta fiesta de la pluralidad, donde también Mario Conde encuentra un sitio, es posible notar la gran diversidad de sujetos, posturas, valores e ideas vivos en el seno de la sociedad cubana. El pasaje anterior deja ver precisamente la existencia de *otra sociedad* (prácticamente desconocida por Mario Conde), o bien, la emergencia de una sociedad nueva, en la cual se hace evidente la ruptura con aquel bloque uniforme presentado por la novela policial revolucionaria, así como con aquel sujeto que encontraba una definición sólida y unívoca como *revolucionario*. En esta cita, *Máscaras* plantea la existencia de un mundo marginal cada vez más amplio, y señala la ruptura con aquel ideal de sociedad revolucionaria que si bien alguna vez tuvo cabida en la historia de Cuba, en la actualidad no encuentra una relación directa, orgánica, con la realidad. Como señala Rafael Rojas:

La nueva fauna social que describe esta narrativa viene siendo algo así como una taxonomía o un carnaval de los sujetos del siglo XXI: *macetas*, jineteras, balseros, empresarios poscomunistas, disidentes, salseros, roqueros, *dealers*, emigrantes buscavidas, travestis, ex policías..., es decir, toda una picaresca que, como en la España del Siglo de Oro, anuncia la muerte de un mundo y el nacimiento de otro. La diversificación que supone esa taxonomía contrasta con la homogeneidad cultural del sujeto revolucionario de los años 60 y 70. Dicho sujeto era el

¹³⁷ Leonardo Padura. *Máscaras*. p. 143-144.

compañero, una suerte de ciudadano estatal que resolvía su sociabilidad dentro de una red de aparatos políticos que penetraban, incluso, la vida privada(...) La nueva narrativa de la diáspora ubica, justamente en los años 70, la emergencia de una nueva marginalidad cultural que quiebra los mecanismos de socialización del orden revolucionario.¹³⁸

De tal manera, hemos visto los recursos narrativos presentes en esta novela por medio de los cuales *Máscaras* presenta una crítica de su sociedad y de su tiempo. Dichos recursos parten esencialmente del esquema y funciones del género policial y sobre todo de los elementos de ruptura que esta obra presenta con respecto a la policial cubana de las primeras promociones. Es posible concluir, de acuerdo con los autores citados en la presente tesis, que *Máscaras* contiene un discurso altamente corrosivo de la visión estática propuesta por el régimen revolucionario y sus diversos organismos, ya sean institucionales, ya culturales:

Máscaras no se limita, sin embargo, a una crítica del tratamiento de los homosexuales; es una novela desmitificadora no sólo de previas teorías respecto a la homosexualidad, sino también de la historia cubana, del desarrollo del género policial en Cuba, y del matiz ideológico cobrado por este género literario después de su popularización. La obra en sí, por lo tanto, constituye una crítica no sólo al hecho de la persecución de la homosexualidad – hecho que la propia revolución ha intentado “limpiar” para consumo internacional, como han señalado Enrico Mario Santí y Paul Julian Smith en sus artículos sobre la película *Fresa y chocolate* (1994) de Tomás Gutiérrez Alea – sino también a una crítica que permitió el uso del género detectivesco para propósitos como éste.¹³⁹

En conclusión, esta novela presenta un desfile de la pluralidad, de la otredad, de lo diferente, y promueve una serie de prácticas como la tolerancia, la crítica, la reflexión, la creación, el diálogo. Se trata, en definitiva, de un discurso inclinado hacia la comprensión y la inclusión de cada subjetividad que conforma el cuerpo de una sociedad: *Aquí, como en aquella clasificación de los animales, según alguna «enciclopedia china», que cita Borges en El idioma analítico de John Wilkins, lo decisivo es la taxonomía y no la mathesis, la desagregación de la comunidad nacional en una microfísica civil y no la síntesis de los valores hegemónicos que determinan una identidad.*¹⁴⁰

Es en la primera función que puede desempeñar una máscara – la metamorfosis como superación del modelo – que Mario Conde encuentra una respuesta creativa y lúdica al conflicto que el crimen le plantea en un nivel individual y existencial. Esta

¹³⁸ Rojas. *Op. cit.* p. 421.

¹³⁹ Manuel Fernández. *Op. cit.*

¹⁴⁰ Rojas. *Op. cit.* p. 425.

función comienza a insinuarse en los primeros acercamientos del Conde con el tema, y supone, para el policía, la más difícil de comprender:

Y el Recio concluía, citando ahora a alguien que debía saber más que él, que el travesti confirma sólo «que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro, claramente probada, indiscutible, y que no puede reducirse a ninguna necesidad biológica derivada de la competencia de especies o de la selección natural». Y entonces, ¿a qué coño se debía?¹⁴¹

Hay que notar que a diferencia de las otras dos funciones, *la metamorfosis como superación del modelo* no supone un encubrimiento sino, por el contrario, un cambio. Asimismo, este cambio no puede reducirse a una explicación que parta de una necesidad biológica o de la necesidad de supervivencia. En este caso, como queda expuesto en la cita anterior, la función de la máscara presentada aquí no es la supervivencia. De tal forma, la novela plantea que el recurso primordial, esencial de la máscara no es el camuflaje, ni tampoco la intimidación como medio de defensa, sino uno de los instrumentos de que echa mano el ser humano en su continua aspiración a inventarse día a día; mediante esta función de la máscara queda señalada la capacidad de cambio en el ser humano y su inclinación íntima hacia un ideal.

Ésta, y no la identidad con la que el individuo nace y se forma dentro de todo un entramado social e histórico que lentamente va obligando a los hombres a representar un papel frente a los demás, constituye la verdadera naturaleza del ser humano, puesto que el hombre es el único animal que tiene el poder de decidir qué es lo que quiere ser. Así lo señala Alberto Marqués a Conde hacia el final de la novela:

Al final de la noche les conté cómo los travestis de París me habían dado la clave última de aquel transformismo espectral que magnificaba la aspiración suprema de la representación, donde el actor muere bajo el atuendo del personaje y el enmascaramiento deja de ser un acto para convertirse en otra vida, más verdadera por ser más deseada, conscientemente escogida y no asumida como simple ocultamiento coyuntural.¹⁴²

Hacia el final de la novela, tanto Mario Conde como Alberto Marqués hacen una elección. Se trata, en definitiva, de la máxima propuesta hecha por *Máscaras*, de una apuesta por la libertad íntima que tiene cada individuo para crearse a sí mismo. Esta propuesta es esencial en toda la tetralogía, por ello es posible brindar un ejemplo muy

¹⁴¹ Leonardo Padura. *Máscaras*. p. 74.

¹⁴² Padura. *Op. cit.* p. 166.

claro a través del personaje de Andrés, un amigo de Conde que en *Paisaje de otoño* decide exiliarse:

Lo peor es que si uno se pone a pensar, descubre cómo esa rutina empezó mucho antes, cuando otras gentes, otras necesidades, otras coyunturas decidieron que la vida fuera de una forma y no de otra, sin que uno tuviera verdadero derecho a escoger y escribir la historia que uno deseaba escribir (...) ¿Quién sería yo ahora si hubiese hecho lo que quería hacer y no lo que se suponía que debía hacer y entre todos me obligaron a hacer? (...) Esto te suena, ¿verdad, Conde? Ese saber que algo torció el rumbo que uno debió coger, que algo te empujó por un camino que no era el tuyo (...) Y una cosa me contuvo: ver a mis dos hijos vistiéndose solos para ir a la escuela, si yo me iba, los estaba dejando igual que mi padre me dejó a mí y yo no quería que ellos pasaran por lo mismo. Pero si no rompía mi propia rutina los estaba condenando a vivir como yo, enseñándolos a obedecer y a ser unos mandados por el resto de sus vidas, a convertirse en la segunda promoción de la generación escondida (...) Y ese día tomé la decisión de que debía irme, para cualquier parte, pero junto con ellos (...) Sólo así podía irme lejos, tratar de cambiar mi vida y, si me equivocaba, equivocarme en grande...¹⁴³

De tal manera, *Máscaras* genera una propuesta última en la que el arte, la memoria, la creación, así como el ejercicio crítico, el cuestionamiento de todo lo que rodea al individuo, juegan un papel determinante al presentarse como las verdaderas alternativas al hombre en cualquier sociedad y momento histórico.

Hacia el final de la tetralogía, Mario Conde renunciará a su trabajo de policía para convertirse en un escritor. El continuo estado de tristeza y duda en este personaje deviene, hacia el final de *Las cuatro estaciones*, decisión elegida y asumida libremente por el ex policía, decisión que supone la escritura de *Pasado Perfecto*, con lo que la tetralogía encuentra una estructura cíclica y en la que está cifrado el deseo de Conde de dejar el testimonio de toda una generación, sus avatares y derrotas, así como sus sueños más caros, frente al olvido, la represión y la muerte:

Pero ¿de qué coño vas a escribir, tú? Pues de lo que había dicho Andrés: escribiría una historia de la frustración y el engaño, del desencanto y la inutilidad, del dolor que produce el descubrimiento de haber trastocado los caminos, con y sin culpa. Aquélla era su gran experiencia generacional, tan bien plantada y alimentada que seguía creciendo con los años, y concluyó que valdría la pena ponerla en blanco y negro, como único antídoto contra el más patético de los olvidos y como vía factible para llegar, de una vez al núcleo difuso de aquella equivocación inequívoca: ¿cuándo, cómo, por qué, dónde había empezado a joderse todo? ¿Cuánta culpa tenían (si es que la tenían) cada uno de ellos? ¿Cuánta él mismo? Bebió el café lentamente, ya sentado frente a la cuartilla en blanco, mordida por el

¹⁴³ Leonardo Padura. *Paisaje de otoño*. p. 247-248.

rodillo de la underwood, y comprendió que iba a ser difícil convertir aquellas certidumbres y vivencias, que se le revolvían como lombrices, en la historia escuálida y conmovedora que necesitaba contar.¹⁴⁴

Hemos visto, por una parte, que la novela ofrece dos niveles de interpretación: un nivel en que se propone y resuelve un enigma a raíz del asesinato de Alexis Arayán, y otro en el que se plantea una crisis social e institucional. Por otro lado, *Máscaras* permite una lectura que versa sobre el tratamiento de la homosexualidad en la isla, especialmente en la década de 1970, y otra lectura que se extiende hacia el problema de la represión, de la exclusión de *lo diferente* dentro de un régimen autoritario.

En mi opinión, existe pues una última lectura en *Máscaras*. Dicha lectura sobrepasa los estrictos márgenes históricos en que la novela se desenvuelve así como los problemas de carácter contingente que vive la isla. De tal forma, una última lectura de *Máscaras* es la que da cuenta de la historia del personaje principal, Mario Conde, a la manera de cualquier otra novela, sin importar los diferentes rubros a los que pueda pertenecer (literatura cubana, novela policial, narrativa contemporánea).

Al narrarnos las inquietudes de Mario Conde como individuo frente a su propia existencia, *Máscaras* da un salto a una plataforma diferente, desde donde se cuestiona por los problemas que aquejan al hombre universal, en cualquier tiempo y situación. A esto debemos agregar que las reflexiones planteadas por la novela en torno a la memoria, al carácter testimonial de la historia de toda una generación, a la escritura en fin, que representan la última y máxima propuesta de Leonardo Padura: la forma en que el arte incide en la existencia de los hombres.

Conclusiones

I

Esta investigación partió de una pregunta sobre la narrativa cubana contemporánea, específicamente sobre la narrativa que se escribe dentro de Cuba en la actualidad. Mi planteamiento se cuestionaba por las características de una expresión que crece en el seno de un régimen autoritario, o bien, en el torbellino de fuerzas que han jaloneado la vida cultural y literaria de Cuba desde el triunfo de la Revolución en el año de 1959.

¿Qué tipo de obras se escriben *dentro de la Revolución*? ¿Cómo ha respondido la narrativa cubana a las diferentes vicisitudes derivadas de un suceso histórico sin

¹⁴⁴ Leonardo Padura. *Op. cit.* p. 26.

rodillo de la underwood, y comprendió que iba a ser difícil convertir aquellas certidumbres y vivencias, que se le revolvían como lombrices, en la historia escuálida y conmovedora que necesitaba contar.¹¹⁴

Hemos visto, por una parte, que la novela ofrece dos niveles de interpretación: un nivel en que se propone y resuelve un enigma a raíz del asesinato de Alexis Arayán, y otro en el que se plantea una crisis social e institucional. Por otro lado, *Máscaras* permite una lectura que versa sobre el tratamiento de la homosexualidad en la isla, especialmente en la década de 1970, y otra lectura que se extiende hacia el problema de la represión, de la exclusión de *lo diferente* dentro de un régimen autoritario.

En mi opinión, existe pues una última lectura en *Máscaras*. Dicha lectura sobrepasa los estrictos márgenes históricos en que la novela se desenvuelve así como los problemas de carácter contingente que vive la isla. De tal forma, una última lectura de *Máscaras* es la que da cuenta de la historia del personaje principal, Mario Conde, a la manera de cualquier otra novela, sin importar los diferentes rubros a los que pueda pertenecer (literatura cubana, novela policial, narrativa contemporánea).

Al narrarnos las inquietudes de Mario Conde como individuo frente a su propia existencia, *Máscaras* da un salto a una plataforma diferente, desde donde se cuestiona por los problemas que aquejan al hombre universal, en cualquier tiempo y situación. A esto debemos agregar que las reflexiones planteadas por la novela en torno a la memoria, al carácter testimonial de la historia de toda una generación, a la escritura en fin, que representan la última y máxima propuesta de Leonardo Padura: la forma en que el arte incide en la existencia de los hombres.

Conclusiones

I

Esta investigación partió de una pregunta sobre la narrativa cubana contemporánea, específicamente sobre la narrativa que se escribe dentro de Cuba en la actualidad. Mi planteamiento se cuestionaba por las características de una expresión que crece en el seno de un régimen autoritario, o bien, en el torbellino de fuerzas que han jaloneado la vida cultural y literaria de Cuba desde el triunfo de la Revolución en el año de 1959.

¹¹⁴ Leonardo Padura. *Op. cit.* p. 26.

¿Qué tipo de obras se escriben *dentro de la Revolución*? ¿Cómo ha respondido la narrativa cubana a las diferentes vicisitudes derivadas de un suceso histórico sin precedentes, pero sobre todo, peculiar y cambiante? ¿Se trata de obras que han rendido sus fuerzas a criterios extraliterarios, a funciones didácticas, ideológicas o legitimantes? ¿O bien, de novelas que consiguen plantear interrogantes urgentes a sus entornos – políticos, sociales, existenciales?

Las respuestas a las que me ha conducido el análisis de *Máscaras*, una novela escrita dentro de la isla, superan con mucho el origen de mi planteamiento inicial. De hecho, estas respuestas niegan incluso las propias bases de mi planteamiento, al mostrar que, sin importar su lugar de procedencia, la narrativa cubana contemporánea conforma un solo cuerpo en el que se redefine un conjunto de supuestos que tocan al concepto de *literatura nacional*, *literatura cubana* en este caso.

De tal manera, a las preguntas originales de esta tesis se han ido sumando nuevas interrogantes: ¿Cómo se ha transformado esta literatura en el transcurso de medio siglo? ¿Cuáles son los cambios de óptica, de forma, de contenido adoptados por esta expresión? ¿Cuáles los artilugios de que ha echado mano para crecer y desarrollarse entre dos fuegos opuestos: la defensa a ultranza de la Revolución o la crítica ciega y aplastante de un proceso complejo que presenta matices, aristas? ¿Cuál es el nuevo cuerpo que dibuja el proceso de esta narrativa?

Antes de pasar a las características presentes en *Máscaras* mediante las cuales se amplía y redefine el concepto de *literatura nacional* y de mostrar una de las diversas formas que contribuyen a la reintegración del campo intelectual cubano, quisiera retomar dos aspectos planteados en esta tesis.

El primero de ellos responde a la pregunta sobre el carácter crítico y autónomo de la narrativa cubana escrita dentro de Cuba. Con respecto a dicha pregunta vale la pena señalar nuevamente que si esta tesis no acepta la división de la narrativa cubana contemporánea en dos vertientes – la narrativa de adentro y la narrativa de afuera – acusa en cambio la fragmentación del campo intelectual cubano. Esto es lo que justifica en última instancia la delimitación de mi tema a uno solo de los diversos contextos de escritura presentados por la narrativa cubana contemporánea; asimismo, constituye la plataforma de la que parten mis reflexiones posteriores al respecto del proceso de expansión y rearticulación de la narrativa cubana en una *literatura transnacional*.

Por lo tanto, es necesario dejar por sentada la primera conclusión a la que he llegado a través de esta investigación: en Cuba se producen textos críticos del régimen revolucionario actual.

Máscaras es una obra cuyo discurso atiende a los mecanismos de poder en Cuba, mediante los cuales se pretende generar una cohesión social extrema. Por medio de la ficción y de los recursos que le brinda la estructura del relato policial, este discurso cuestiona los supuestos básicos por los que se construye un sujeto revolucionario ideal. Asimismo, analiza el conjunto de consignas revolucionarias desplegadas por el Estado, cuya función primordial es la defensa a ultranza del proyecto de la Revolución cubana.

Por otra parte, a través de las propias reflexiones de Mario Conde, este discurso transcribe el ánimo social de una nación, por lo menos en las últimas dos décadas. En este ánimo se registra un sentimiento de desencanto con respecto a la Revolución cubana y sus consignas, pero, asimismo, una actitud crítica y participativa por parte de los integrantes de la sociedad cubana.

Vale la pena puntualizar sobre el hecho de que esta narrativa asume una función social muy clara, de denuncia y análisis. De hecho, Leonardo Padura ha expuesto sin ambages su propia idea que la literatura tiene una función social: *Yo concibo la literatura como testimonio(...) No me imagino escribir ni un pequeño relato si no quiero decir algo sobre la realidad, sobre mi realidad. Y yo no sé vivir en otra parte que no sea Cuba. Entiendo la literatura como una función social, y el peso comunicativo de esto lo reciben los personajes.*¹¹⁵

Sin embargo, y en ello radica su autonomía, *Máscaras* no persigue en ningún momento demostrar una tesis preconcebida, sino solo mostrar una situación social determinada. Por otro lado, y como hemos visto en el capítulo anterior, esta obra sobrepasa su función social de denuncia y análisis al volcarse sobre inquietudes fundamentales del ser humano en cualquier sociedad o tiempo histórico, como es el caso del teniente investigador Mario Conde.

El segundo aspecto al que me gustaría volver en este apartado es la reflexión de Ambrosio Fornet con respecto a la máxima fidelista *Dentro de la Revolución, todo; contra la revolución nada*, comentada en el primer capítulo de este trabajo. Como vimos, Fornet describe ese *todo* como *un espacio conflictivo*.

¹¹⁵Eva Cosculluela Quintín. Entrevista a Leonardo Padura Fuentes. Mantilla, Agosto 2006.
http://www.losportadoresdesuenos.com/blog/Entrevista_Padura.htm. Revisado el 10 de Enero de 2009.

La primera razón por la que vuelvo a esta noción de *espacio conflictivo* es debido a que remite precisamente a los problemas que la narrativa cubana escrita dentro de la isla ha debido enfrentar desde la pronunciación de la discrecional de Castro. De tal forma que en ese *todo* pueden incluirse los momentos de bonanza cultural en la isla, así como sus etapas más lamentables, como el *Quinquenio gris*.

Otra razón por la que me interesa esta idea es porque a través de la concepción de Ambrosio Fornet del lugar de la cultura cubana dentro de la Revolución como un campo de batalla, se establece un compromiso por parte de los mismos escritores e intelectuales cubanos de conquistar la autonomía de sus discursos y universos creativos, sin ceder al sinnúmero de trampas que ofrece la polarización a que ha conducido muchas veces la Revolución cubana: opiniones escindidas, compromiso acrítico con el régimen, culpa, censura y autocensura, indiferencia, fiera crítica de la Revolución.

Este espacio conflictivo no es, de tal manera, un lugar donde todo está dado de antemano, sino un espacio de negociación en el cual la intervención de escritores e intelectuales es decisiva. Finalmente, esta concepción llama mi atención por lo que tiene de dinámica, de flexible. Se trata, en definitiva, de un espacio que se construye – o que tiene posibilidades de construirse – a partir de los propios valores de escritores e intelectuales. Es pues, un espacio de resistencia.

Como pruebas de ello es posible mencionar nuevamente que la política cultura cubana ha cedido mayores espacios para la expresión gracias a la labor de los propios escritores e intelectuales cubanos. Por otra parte, es precisamente la emergencia de obras como *Máscaras*, donde comienza a manifestarse la ampliación de este espacio, el proceso de ruptura del canon nacional propuesto – e impuesto – por la Revolución cubana, y la articulación de una literatura transnacional.

II.

¿Cómo contribuye *Máscaras* a la ruptura del canon nacional? ¿Cómo rompe con el molde del *sujeto revolucionario*? ¿Cómo negocia el discurso narrativo de esta obra para proponer otras formas de existencia y pensamiento *dentro* de la Revolución? ¿Cómo contribuye *Máscaras* en la creación de un nuevo espacio para la cultura cubana?

Es posible señalar que los primeros indicios de esta ruptura con el canon nacional establecido a través del discurso de la Revolución y sus consignas comienza a verse en los siguientes aspectos presentados por la novela:

1. Análisis de temas anteriores desde un plano más actual.

La novela de la Revolución cubana – toda aquella narrativa que se despliega a partir del triunfo revolucionario y del cambio de sistema en Cuba y que deja testimonio de la lucha del pueblo cubano así como del ánimo de la primera etapa revolucionaria – aborda el acontecimiento de la Revolución cubana al fragor de los hechos, sin una distancia crítica que solamente el transcurso del tiempo puede otorgar.

Por su parte, la narrativa de Leonardo Padura Fuentes aborda el suceso revolucionario desde una distancia crítica que le permite examinar los valores propuestos por la Revolución, las desviaciones y contradicciones del régimen y los estragos que generan en la sociedad y el individuo. Por encima de esto, la mencionada distancia crítica, presente en novelas como *Máscaras*, permite cuestionar el discurso promovido por el régimen, los supuestos íntimos en que se basa, la visión que impone y los mecanismos de este discurso que pretenden perpetuar un orden social, político y económico intacto.

Máscaras deja testimonio de un sentimiento de desencanto con respecto a la Revolución cubana. Esto amenaza el concepto de nación construido por el Estado (que ha desarrollado una relación de identidad entre Revolución y nación) y propone otras formas de lo nacional. Algunos de los personajes analizados en esta tesis, como Alberto Marqués, Friguens, Candito *el rojo* y el propio Mario Conde no se ajustan pues, al molde del sujeto revolucionario; sin embargo, todos estos personajes encuentran en *Máscaras* un lugar como sujetos que pertenecen a un concepto de nación más amplio.

2. Análisis que se aleja del discurso oficial para presentar una gama diversa de discursos individuales.

Como hemos visto, es notable, tanto en *Máscaras* como en el resto de la tetralogía, la contraposición que se hace del discurso oficial y el propio discurso de los personajes. Como ejemplos podemos contar aquí el pasaje en que Mario Conde recuerda la clausura de la revista estudiantil *La viboreña*, citado en el tercer capítulo de la tesis. O bien, aquel otro pasaje en que Alberto Marqués narra el juicio al que es sometido en el año de 1971. Por último, los expedientes de Alberto Marqués o Lissette Núñez, entre muchos otros ejemplos.

En todos estos fragmentos se transcribe la visión del Estado y sus lineamientos con respecto a diferentes órdenes de la vida social: la condena de las expresiones literarias y artísticas denominadas *pequeñoburguesas*, *intimistas*, *cosmopolitas* o

decadentes; la Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura en el que se establece la práctica de la parametración y se excluye del seno de la sociedad cubana a los homosexuales y demás *desviados ideológicos*; los preceptos por los cuales se determina un comportamiento ejemplar: obediencia y participación plenamente comprometida con las instituciones revolucionarias.

En cada caso, el discurso oficial es narrado a través de las distintas subjetividades de los implicados, y en cada caso se cuestiona la legitimidad de los preceptos dictados por el régimen. Estos fragmentos dejan ver la impotencia de los personajes frente a un sistema que los anula en sus diversas facetas, o bien, el vacío de las consignas revolucionarias, que han perdido todo sentido en tanto que no se adecúan a las verdaderas aspiraciones de los miembros de la sociedad cubana.

Como hemos visto, la narrativa de Leonardo Padura Fuentes no contribuye a transmitir el conjunto de consignas desplegado por la Revolución cubana ni tampoco el proyecto de una sociedad homogénea. A diferencia de otros textos, como la novela policial cubana de la década de 1970, donde la concreción del discurso oficial se vuelve muy evidente, *Máscaras* cuestiona este discurso y promueve la exposición de opiniones individuales que, nuevamente, encuentran un espacio dentro de la ficción narrativa de la novela y contribuyen a la articulación de otro concepto de lo nacional.

3. Aparición de nuevos personajes y entornos.

Nuevamente, esta narrativa rompe con el molde del sujeto revolucionario y el concepto de nación impuesto por la Revolución al reemplazar al “compañero”, al miembro del Partido Comunista o del Comité de Defensa de la Revolución por personajes que emergen de la realidad imperante en la isla: los exiliados que vuelven a Cuba a resolver algún problema, los lisiados de la Guerra de Angola, los intelectuales orgánicos del régimen de Batista, caídos ahora en desgracia, los homosexuales. Se trata en definitiva de toda una gama de personajes que encuentra su lugar como parte de la sociedad cubana, pese a que no se amoldan al canon, e irrumpen conformando un paisaje que se extiende dentro y fuera de las fronteras nacionales.

A manera de conclusión, me gustaría centrar mi reflexión en torno al deseo de Mario Conde de escribir algo *escuálido y conmovedor*. Esto debido a que su deseo expresa la voluntad de dejar un testimonio sobre su propia historia, así como sobre la historia de su generación.

Como muchos otros personajes presentados en *Máscaras*, Mario Conde se quedó fuera de la Historia, más específicamente, se quedó fuera de la versión de la Historia propuesta por la Revolución. En varias ocasiones, el mismo Conde hace referencia a esto, al declarar que la Historia se equivocó con él, que debió matricularse en Letras y no ser policía, o con su amigo Carlos, que debió ser ingeniero y no estar atado a una silla de ruedas, o su amigo Andrés, que debió ser *pelotero* y no un médico frustrado. Esto sucede también con otros personajes, borrados completamente de la retórica oficial, como Alberto Marqués.

Por una parte, esta característica de muchos de los personajes de *Máscaras* y la tetralogía sitúan al individuo frente a sus instituciones, que no tienen nada que decirle. Ya que estos personajes están fuera de la Historia, es decir, no encuentran un lugar dentro de la retórica oficial, no representan lo *cubano*, lo *nacional*, lo *revolucionario* devienen, en palabras de Rafael Rojas, *ciudadanos del no lugar*.

En ello radica la importancia del deseo de Mario Conde de dejar un testimonio sobre su generación: otra versión de la historia, subjetiva e individual, que, aunque fuera del discurso oficial y su propia versión de la Historia, lo inscriba como un sujeto legítimo y contribuya a la creación de un espacio, de ese *no lugar* donde se van reuniendo muchos otros sujetos que conforman otra ciudadanía, otro concepto de nación.

Ésta es en definitiva la estrategia por medio de la cual *Máscaras* y el resto de las obras que conforman la tetralogía contribuyen a la creación de ese otro espacio. Esta ruptura alcanza los cimientos del régimen revolucionario y también se proyecta más allá de las fronteras nacionales, en tanto que se relaciona con otros escritores cubanos contemporáneos que, dentro o fuera de la isla, buscan y consiguen la inclusión de otros sujetos:

Guillermo Cabrera Infante en Londres, María Elena Blanco en Viena, René Vázquez Díaz en Estocolmo, Zoé Valdés en París, Jesús Días en Madrid, Yanitzia Canetti en Boston, José Manuel Prieto o Eliseo Alberto en México, Carlos Victoria o Daína Chaviano en Miami, Abilio Estévez o Leonardo Padura Fuentes en La Habana... narran el mismo lugar del futuro desde distintos lugares del presente. Esa operación, involuntariamente colectiva, es similar a los reflejos múltiples de las mónadas de Leibniz, que, al decir del gran filósofo francés Gilles Deleuze, conforman una suerte de polifonía barroca, una «disonante armonía»: ventanas, espejos, miradas que llegan a la plaza de una ciudad por calles diferentes.¹¹⁶

¹¹⁶ Rafael Rojas. *Op. cit.* p. 420.

De tal forma, la narrativa de Leonardo Padura Fuentes se suma a la de otros escritores que desde cualquier rincón del mundo, o bien desde el *no lugar*, es decir, *fuera o frente* a un discurso cerrado y excluyente, contribuyen a la emergencia de una ciudadanía otra, así como a la reintegración del campo intelectual cubano, a través del diálogo y la interacción que se produce entre las diversas obras cubanas contemporáneas. La literatura de Leonardo Padura Fuentes se ubica, pues, en una sola literatura cubana, misma que desdice las fronteras geográficas o temporales, una sola expresión sin fronteras.

Ø UNAM/FFyL
23-03-09.

Bibliografía

1. Bibliografía básica

- Alberto, Eliseo. *Informe contra mí mismo*. Madrid: Alfaguara, 1996. 309 pp.
- Barquet, Jesús. Prólogo. *Poesía cubana del siglo XX*. México: F.C.E., 2002. Tierra firme. p.11-31.
- Bejel, Emilio. *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos 1979-1989*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. 387 pp.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. En *Infanterías*. Compilación, selección e introducción Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí. México: F.C.E. 1999. Tierra Firme. p. 811-967.
- Cardi, Juan Ángel. *Viernes en plural*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981. Colección Radar. 342 pp.
- Carpentier, Alejo. “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En *Los novelistas como críticos*. Ed. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. México: F.C.E. 1991. p. 393-416.
- Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales”. En *Estética y marxismo*. Introducción y compilación Adolfo Sánchez Vázquez. México: Era, 1970. Tomo II. El hombre y su tiempo. p. 356-379.
- Celorio, Gonzalo. *Ensayo de contraconquista*. México: Tusquets, 2001. 302 pp.
- Cristóbal Pérez, Armando. *La ronda de los rubíes*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1973. 186 pp.
- Fornet, Ambrosio. “El enigma cubano: un testimonio personal”. En *La coartada perpetua*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002. p. 25-36.
- _____ “Glosario de la diáspora”. En *La coartada perpetua*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002. p. 37-48.
- Fornet, Jorge. Prólogo. *Cuento cubano del siglo XX*. México: F.C.E. 2002. Tierra Firme. p. 9-42.
- Giardinelli, Mempo. “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana”. *Los novelistas como críticos*. Ed. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral. México: F.C.E., 1991. p. 585-593.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998. Narrativas hispánicas. 359 pp.
- Molina, Alberto. *Los hombres color del silencio*. México: Marco Polo Editores, 1987. Colección Enigma Policiaco. 282 pp.

Nogueras, Luis Rogelio y Guillermo Rodríguez Rivera. *El cuarto círculo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. Colección Radar. 266 pp.

Padura Fuentes, Leonardo. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997. Colección Andanzas. 233 pp.

_____ *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2000. Colección Andanzas. 232 pp.

_____ *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets, 2001. Colección Andanzas. 225 pp.

_____ *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets, 1998. Colección Andanzas. 260 pp.

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006. Colección Argumentos. 505 pp.

Santí, Enrico Mario. *Bienes de siglo: sobre cultura cubana*. México: F.C.E. 2002. Tierra Firme. 435 pp.

Yarzón Céspedes, Francisco. Prólogo. *La ronda de los rubíes*. Armando Cristóbal Pérez. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1973. p. 7-13.

2. Bibliografía consultada

Alberto, Eliseo. *Dos cubalibres*. México: Océano, 2005. 398 pp.

_____ *Esther en alguna parte*. Madrid: Espasa Calpe, 2005. 198 pp.

Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante*. Caracas: Monte Avila, 1982. Continentes. 313 pp.

_____ *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2004. Fábula. 343 pp.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 2005. 491 pp.

_____ *La Habana para un infante difunto*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1998. 608 pp.

Cardi, Juan Ángel. *Una jugada extraordinaria*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. Colección Radar. 364 pp.

Estévez, Abilio. *Inventario secreto de La Habana*. Barcelona: Tusquets, 2004. Colección Andanzas. 343 pp.

_____ *Tuyo es el reino*. Barcelona: Tusquets, 1997. Colección Andanzas. 346 pp.

Guevara, Ernesto. "El socialismo, el hombre y el arte". En *Estética y marxismo*. Introducción y compilación Adolfo Sánchez Vázquez. México: Era, 1970. Tomo II. El hombre y su tiempo. p. 412- 415.

Montero, Mayra. *Como un mensajero tuyo*. México, D.F.: Tusquets, 1998. 84 pp.

Padura Fuentes, Leonardo. *Adiós Hemingway*. México, D.F.: Tusquets, 2006. Colección Andanzas. 190 pp.

_____ *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets, 2002. Colección Andanzas. 345 pp.

Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. México, D.F.: Era, 1991. 59 p.

Rojas, Rafael. *Banquete canónico*. México, D.F.: F.C.E., 2000. Lengua y Estudios Literarios. 164 pp.

3. Hemerografía

- Barraza Toledo, Vania. "Nueva novela policiaca: un nuevo modelo exegético". *Mester*. Vol XXXII, 2003. p. 155- 178.
- Epple, Juan Armando. "Entrevista. Leonardo Padura Fuentes". *Hispanérica*. 24: 71 (Agosto 1995). p. 49-66.
- Fernández Pequeño José M. "La novela policial cubana ante sí misma, 1979-1986". *La palabra y el hombre*, 70, Nueva época. (Abril-Junio 1989) p. 205-216.
- Fornet, Ambrosio. "Las máscaras del tiempo en la novela de la revolución cubana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 20:39 (Enero-Junio). p. 61-79.
- González-Abellás, Miguel Ángel. "La figura de la mulata en el fin de milenio: «Trilogía sucia de La Habana»." *Hispanic Journal*. 22:1 (Spring 2001). p. 251-262.
- Navarro, Desiderio. "La novela policial y la literatura artística". *Texto crítico*. 6:16-17 (Enero-Junio 1980). p. 135-148.
- Perez, Janet. "Intertextuality, homosexuality, marginality and circularity as subversion in novel permutations of the detective genre". *Hispanófila*. 135 (Mayo 2002). p. 73-88.
- _____ "Leonardo Padura Fuentes *La novela de mi vida* Academic detecting and the novela negra" *Hispanófila*. 143. (Enero 2005). p. 111-120.
- Revueltas, Eugenia. "La novela policiaca en México y en Cuba". *Cuadernos Americanos*, 1, Nueva época. (Enero-Febrero 1987). p. 102-120.

4. Consultas en Internet.

- Cosculluela Quintín, Eva. "Entrevista a Leonardo Padura Fuentes". Mantilla, Agosto 2006.
http://www.losportadoresdesuenos.com/blog/Entrevista_Padura.htm. Consultado el 10 de Enero de 2009.
- Fernández, Manuel. "La figura del mimo en *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes".
www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/fernandez.html. Consultado el 27-02-2007 y vigente hasta la fecha 27-02-2009.