

Construcción paródica del paisaje policial en *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes

**José R. Vilahomat
Hendrix College
USA**

Este artículo analiza el planteamiento de *Máscaras* de Leonardo Padura como parodia de la novela policiaca en el contexto latinoamericano. Explica la evolución a través de sus elementos constitucionales en relación con la sátira y la ironía, pasando luego a los espacios geográficos marcadores del género¹. Se encuentran varios estudios sobre Padura que parten de la evolución del género policiaco en Cuba; algunos marcando el punto de inflexión que sufre la isla a partir de la caída de la Unión Soviética y los juicios sumarios a héroes de la revolución. Existe también una variante interpretativa que proporciona causas continentales, entiéndanse el auge del narcotráfico, la reconversión de las guerrillas, el resurgimiento de la violencia, como causas de la proliferación del género policial dado a reflejar la realidad.

Estos acercamientos de corte sociopolítico o histórico aportan válidos elementos de análisis al desarrollo del género policial en Padura. De todos modos, las aproximaciones mencionadas no explican claramente, en mi modesta opinión, el resurgimiento del género fantástico en la actualidad, ni el auge de la distopía futurista. Un enfoque estético regional permite ver la proliferación del uso de los géneros menores y sus hibridaciones, como es el caso de las obras de Patricia Melo, Ricardo Piglia, Claudia Piñeiro o Pedro Ignacio Taibo II. Una mirada a las letras del continente, a su conexión con las influencias literarias y la poética global en diacronía y en

¹ Existe un artículo de Rubén Pujante Corbalán en *Cartaphilus* titulado “*Máscaras* de Leonardo Padura: La ironía del mundo sensible” que realiza un estudio de los espacio internos y establece una dialéctica interesante entre la casa de Alberto Marqués y la casa de Faustino Arayán (142).

sincronía, nos permitirá ver los recursos que Padura va añadiendo a sus textos para convertirlos en un producto híbrido diferente al género del que parte.

Viéndolo en diacronía, las tendencias posteriores al Boom latinoamericano abandonan la búsqueda de una esencia explicativa continental (indigenista, realista mágica, barroca). A estos autores les denomina Donald Shaw, los del post-Boom (Shaw 15; 24). Según Roberto González Echevarría “la novela del post-Boom abandona la saudade de la identidad” (251). Esta es la generación de los rebeldes. Los paródicos que derrumban las grandes catedrales literarias con su humor e irreverencia. Ahí tenemos obras escritas desde la marginalidad, paródicas e irreverentes como el *Cartero de Neruda* de Antonio Skármeta, *En este lugar sagrado* de Poli Délano y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta. Son narraciones escritas con rapidez, hilarantes y salidas de la periferia, sin intención de constituirse en explicaciones de la esencia continental, como explica Nelson Osorio en “Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual” (248). Esta avanzada marginal, más oral que erudita, de orientación sexual diversa, plantea un giro temático que se opuso directamente a la estética del *Boom*, pero aún en diálogo con él.

Es la generación subsiguiente, y no la del post-Boom, la que marcaría el cambio hacia lo que hoy observamos como fragmentación genérica. El policiaco de Roberto Ampuero, por ejemplo, la ciencia ficción de Daína Chaviano, la distopía policial de Homero Aridjis, la neo-picaresca de Gustavo Bolívar Moreno y la narco-novela de Andrés López López son parodias de fórmulas provenientes de sociedades con alto nivel de consumo. Citando a Piglia: “la parodia ha sustituido por completo la historia” (*Respiración artificial* 137). La literatura *light* es efectiva en el mercado del entretenimiento y compatible con la estética irónica y fragmentada post-moderna como veremos más adelante.

Refiriéndose al éxito popular del policiaco en *Detective Fiction in Cuban society and Culture*, Stephen Wilkinson dice: “detective fiction, being a phenomenon closely linked with the development of mass urbanized society and, in particular, late consumer-oriented capitalism, will be considered as falling into the same category as other mass-produced cultural commodities such as Hollywood musicals, superhero comics, soap operas and romance fiction” (10). Consecuentemente, la generación a la que pertenece Padura compite con una literatura que propone entretener y en la que la narración de eventos se antepone a la experimentación. Desde una actitud mental satírica, más cerca del sentido común que del positivismo, presentan sus cuadros sin partidismos ideológicos.

Padura, lector atento de Raymond Chandler, es consciente de que el policiaco en Cuba es algo foráneo. En su artículo “El soplo divino: Crear un personaje”, el autor explica el “desastroso momento que vivía la novela policial cubana” y su necesidad de buscar su “referente artístico y conceptual” en otros países de habla hispana (12). Esta conciencia la enuncia también su personaje Manuel Palacios en el Bosque de la Habana ante el cadáver de Alexis Arayán: “— ¿Qué te parece, Conde? Sí, es un hombre. Vestido y maquillado de mujer. Ya tenemos hasta travestis asesinados, casi somos un país desarrollado. A este ritmo ahorita fabricamos cohetes y vamos a la luna...” (*Máscaras* 30). Esta declaración es un acto de ironía, de distanciamiento, llevado a la autoconciencia de la parodia. Para Linda Hutcheon la ironía: “is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are socially agreed upon” (*Irony's* 11).

La frase en boca de Manuel Palacios, desde la conciencia colectiva, anuncia al lector que estas cosas no suceden en Cuba. Pero al enfatizar la sorpresa ante el hecho, se justifica su aparición en la novela como una excepción a la tradición literaria cubana. Esta alternancia de registro acompañará al narrador durante toda la obra. Su

intencionalidad expresiva y mimética es propia de la estética continental de la que venimos hablando. Según Hutcheon: “irony is the intentional transmission of both information and evaluative attitude other than what is explicitly presented” (Hutcheon, *Irony's* 11)². Padura, así como Enrique Serna en “El orgasmógrafo” o Rosario Ferré en “Amalia” usan personajes ingenuos que se enfrentan a un mundo que no entienden del todo. Así se demarca una distinción entre discurso individual, realidad y discurso hegemónico.

Aún con su larga experiencia, Padura ha tenido que tensar las cuerdas para inscribirse en un género foráneo. El creador del Sherlock Holmes caribeño añade una multitud de elementos a su receta literaria que modernizan, o “literaturizan”, por así decirlo, el árido género en la isla. Repasando la estructura de *Máscaras* podemos enumerar algunos de ellos: las referencias a la literatura universal; el uso de un humor autorreflexivo en los personajes; las intertextualidades con el teatro (*Electra Garrigó*), con la literatura y la alusión paródica a miembros de la cultura cubana, ya sean creadores o burócratas. Hay también en *Máscaras* un juego, en términos literarios, con la cara desconocida de la revolución. Por ejemplo, la información relacionada con los órganos de la policía cubana: la investigación interna, el traslado misterioso de Maruchi, la separación de Contreras, son elementos de interés para el lector extranjero con el que compite el texto. Estos últimos elementos nos adentran en el intrigante tema de investigaciones de “asuntos internos”, aludiendo al arquetipo de la corrupción generalizada típica de la novela negra.

² “Irony, then, will mean different things to the different players. From the point of view of the interpreter, irony is an interpretive and intentional move: it is the making or inferring of meaning in addition to and different from what is stated, together with an attitude toward both the said and the unsaid. The move is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are socially agreed upon. However, from the point of view of what I too (with reservations) will call the ironist, irony is the intentional transmission of both information and evaluative attitude other than what is explicitly presented. (Hutcheon, *Irony's* 11).

Un elemento místico y atemporal se añade con la fiesta de Trasfiguración de los católicos y la reiterada alusión a Jesús y a la Biblia. Vale recordar que al Cuba incorporar y promover el Marxismo como ideología, la religión se vio relegada a un segundo plano respecto a la ideología, y en casos fue censurada durante los años en que trascurren los hechos de *Máscaras*. El desarrollo de este rasgo temático constituye otra anomalía de fin literario. A los ojos de Conde y la institución, los religiosos practicantes se tiñen de un barniz de temor recóndito y foráneo, y también por esa condición, son sospechosos o desafectos al régimen. La excepcionalidad del religioso, el homosexual o el “bisnero”, frente a la ideología del establishment son un estigma compatible a la ilegalidad. El tema religioso añade profundidad ontológica a *Máscaras*, a la vez que apunta a la descomposición ideológica del país desde su misma esencia. Esto constituye así un elemento distópico al proyecto revolucionario.

Dentro de la metaficción que el texto sagrado supone, y felizmente conectado con este, vemos también el socorrido ardid de la página arrancada, que se une al arquetipo del código, texto o manuscrito que esconde una verdad terrible. En este caso están la carta robada en Edgar Allan Poe, el mensaje cifrado que recibe Sherlock Holmes de Fred Porlock, y más recientemente en América Latina el código secreto que Juan de Góngora busca para salvar el Quinto sol en *Leyenda de los soles* de Homero Aridjis, el enigmático manuscrito de *La pesquisa* de Juan José Saer y, por último, las cartas de Enrique Osorio que Marcelo Maggi, tío del detective Emilio Renzi investiga con afán en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. Este arquetipo tiene su origen prístino, entre otros textos antiguos, en el oráculo que recibe Edipo Rey sobre su padre. De esta manera Padura dimensiona el género policial, conectándolo a otro texto atemporal. En una peregrina alusión intertextual a Edipo, Alberto Marqués desarrolla explícitamente esta metaficción llamándole “filicidio” en lugar del original fratricidio de la obra clásica. (*Máscaras* 200).

El uso de las cartas aparecerá magnificado a nivel de “realidad” en *La neblina del ayer*, novela posterior del autor. En el género policial la palabra escrita (el texto), así como la confesión, son pruebas evidentes y necesarias para la demostración de los hechos. Literariamente, además, permiten un relato dentro del relato que nos puede transportar a dimensiones a las que el texto base no puede. De manera que funcionan como una válida digresión para contraponer realidades. En el caso de Cuba esto cobra relevancia expresiva por la falta de archivo verificable que existe sobre el pasado a causa de la obliteración ideológica.

La suma de todos estos elementos estructurales y narrativos que he mencionado contribuye a literaturizar *Máscaras* y ponerla a la par de textos semejantes en Argentina, o México, por citar dos polos importantes de la ficción policial. La nominación es otro elemento constitucional deliberado que Padura usa para dignificar el texto. El apellido Conde aporta sonoridad a la árida mitología policial cubana y alude a un rango nobiliario inexistente en la isla. Esto nos conecta con el estilo “serio-cómico” que alimenta a la sátira. Conde se suma a la ilusión novelística creada por el conjunto de los otros personajes que oscilan entre fictivos y reales. Así funciona el apellido Arayán en *Máscaras* y Montes de Oca en *Neblina del ayer*.

En esa alternancia entre ficción y realidad está la colorida figura de Alberto Marqués; noble en apellido y noble en espíritu, lo último según desde qué ideología se mire. A través de Alberto Marqués se rinde homenaje al escritor cubano Virgilio Piñera (Montoya 114); lo que constituye eje central del argumento ya que el asesinado es un travesti disfrazado de *Electra Garrigó*, obra del dramaturgo cubano. Alberto Marqués es evocado por Conde en su oficina con una cita casi literal del poema “La isla en peso”: “la maldita circunstancia de tanta agua por todas partes de que hablara el poeta tan amigo del Marqués” (*Máscaras* 102). Alberto Marqués es una ventana al mundo literario cubano y a su convulsa política cultural.

En su divagación sobre su viaje a París frente al Conde, el marginado dramaturgo alude a Severo Sarduy, a Lezama Lima y a burócratas de la cultura cubana. La nominación escogida en *Máscaras* se une a la intención de construir un ambiente policial clásico para Cuba, y las intertextualidades son parte de la intención y aliento literario con que Padura transforma la literatura *light* en literatura seria de alto vuelo. El mundo de Marqués, su misteriosa casa, su increíble cultura y su condición de homosexual bien conectado con la esfera artística es un misterio y un reto para Conde. Esto lo transformará. El espacio ideotemático que abre Alberto Marqués, además, constituye por su peso e intensidad una novela costumbrista por sí sola. Son las brechas digresivas con que Padura se adentra en temas serios, dentro de un subgénero literario *light*.

El bricolaje compositivo, el travestismo y el tema homoerótico presente en *Máscaras* la inscriben dentro de la tradición neobarroca cubana y constituye una parodia del policiaco. Lezama Lima en *Paradiso* describe un ritual fálico al que asiste José Cemí, protagonizado por el falo de Farraluque (*Paradiso* 342-343)³. La teatralidad de Lezama, ejemplificada por el desfile “priápico” de Farraluque nos recuerda a *El color del verano* de Reinaldo Arenas. Esta es, además, una teatralidad desarrollada por Severo Sarduy en su teoría sobre la simulación del travesti, parafraseada en *Máscaras* por Alberto Marqués (*Máscaras* 44-45; *Simulación* 13). La risa culta de Lezama, racional de Sarduy y mordiente de Arenas encuentran un sumidero metafictivo en *Máscaras*, ya que Alexis Arayán muere disfrazado de *Electra Garrigó*, con el traje diseñado por el mismo Marqués y con dos monedas en el culo. Dice Alberto Marqués refiriéndose a Alexis: “Pero a él siempre le gustó mucho ese traje, que fue el que diseñé aquella noche en París para mi versión de *Electra Garrigó*...” (*Máscaras* 48).

³ Describe el narrador de *Paradiso* “Su glande incluso se parecía a su rostro”: “Cuidaba el patio un alumno de la clase preparatoria, [. . .] un tal Farraluque, cruzado de vasco semitánico y de habanera lánguida, que generalmente engendra un leptosomático adolescentario, con una cara tristonada y ojerosa, pero dotado de una enorme verga”.

El tema puede conectarse perfectamente con la corriente literaria Argentina a través de Piñera y su relación con las revistas *Sur* y *Anales de Buenos Aires*⁴. Tanto en la revista *Sur* Argentina, como en *Orígenes* de Cuba aparecen artículos de Borges y Lezama. Aquí podrían hallarse vasos comunicantes, parafraseando a Lezama, con Piglia, Bolaño, Giardinelli y Borges. En “Borges a Cobra es barroco exégesis”, Suzanne Jill Levine descubre coincidencias “explícitas” en varios textos de *Historia universal de la infamia* y “Teatro lírico de muñecas” (91). El ensayo demuestra, entre otros ejemplos, cómo Borges en “La introducción a la historia infame de ‘la Viuda Ching, Pirata’” usa un personaje carnavalesco⁵. Según Suzanne Jill Levine, Borges muestra un travestismo que “nos podía hacer sospechar, si no supiéramos fechas de publicación que Borges había estado leyendo el primer episodio de *De donde son los cantantes*” (Levine 99; *Obras completas*, 1:306).

Virgilio Piñera es un excelente poeta, narrador, ensayista y dramaturgo. Mantuvo una tensa dinámica de admiración y crítica, de afiliación y ruptura con la estética del grupo *Orígenes* del cual fueron parte importante José Lezama Lima, José Rodríguez Feo, Cintio Vitier, Fina García-Marruz y Cleve Solís entre otros. También tuvo fuertes discrepancias con la línea ideológica de la burocracia cubana de la época y su obra no fue reconocida en su justo aporte. Montar una novela como lo hace Padura, donde el eje central empalma con la obra teatral de Piñera, es una osada justa reivindicación a la obra del dramaturgo. Se adentra Padura en temas valorativos literarios problemáticos para la isla. En este sentido el policiaco va más allá de un

⁴ Virgilio Piñera en sus numerosos viajes a Argentina participó en la revista *Sur*, en *Anales de Buenos Aires*, dirigidas por Borges, y en otras revistas literarias de la época como *La Nación*, tal y como nos da a entender en la carta del 22 de diciembre de 1946: “Publiqué en *Anales de Bs. As.*, que dirige Borges, un cuento titulado ‘En el insomnio’” (“Cartas” 279). “Aquí generalmente se cobra de 10 a 15 dólares por artículo; con excepción de *La Nación* que paga 80. Pero *Sur* paga 60 y *Anales* me pagó 40” (279).

⁵ Suzanne Jill Levine menciona otros textos del mismo libro *Historia universal de la infamia* que muestran el “travestismo”, entre ellos “El Incivil Maestro de Ceremonias Kotsuké no Suké” y “El tintorero Enmascarado Hakim de Merv” (Levine 99; *Obras completas*, 1:320; 324).

planteamiento detectivesco. *Máscaras* se convierte en novela (de tesis) cuando discute temas literarios, de política cultural, de estética, de clases sociales y de la historia de un grupo importante de artistas cubanos. A eso se refiere Padura, nos atrevemos a aseverar, cuando habla del carácter “desastroso” que tenía el policiaco precedente en Cuba (“Soplo divino” 12).

La intertextualidad, la vinculación alegórica a la tradición literaria cubana y argentina que implica la obra de Virgilio Piñera dentro del policiaco literaturiza el género y lo inserta de pleno en la tradición, a la vez que lo conecta con el polo continental donde el policiaco en español cuenta con sus más fervientes teóricos y sus más prolíficos cultivadores y cultivadoras. Estos ángulos argumentales le otorgan capas interpretativas al texto y le insuflan un interés cultural. Padura ha sabido tejer hábilmente una trama que involucra lo más sagrado del ideario cubano dentro de una fórmula tradicionalmente policial.

El elemento argumental más fuerte de *Máscaras* no está en el descubrimiento del crimen, eje central del argumento, si no en su móvil. El padre asesina a su hijo porque este último lo amenazó con hacer público documentos que probaban el fraude de este padre a la revolución cubana. Faustino Arayán, personaje creado a partir de un referente real, gozaba de los favores de la revolución porque ostentaba la condición de combatiente en las luchas fundacionales: “Faustino Arayán, último representante cubano en la Unicef, diplomático de largas misiones, personaje de altas esferas” (*Máscaras* 34). Su cargo, su nivel de vida, y lo que es más importante, su identidad revolucionaria, dependían de ello.

Mediante este ardid, Leonardo Padura otorga importancia capital al tema. Esa mentira desvelada en la investigación del asesinato de un travesti es de orden ideológico y político. Un secreto político de esta envergadura en el sistema comunista cubano acerca al texto a los grandes temas universales. A falta de los poderosos bancos de

Manhattan, de las frías abadías de Londres, de los inmensos caudales de Venecia, o de lugares míticos como el Vaticano, el río Nilo o el Sena, Leonardo Padura correlaciona su policiaco con la alta traición a la patria y el asesinato de un padre a un hijo. La intertextualidad con la búsqueda de Edipo, en este caso al revés, y con los temas de las altas traiciones, pone a *Máscaras* en diálogo con el amplio archivo cultural. Con este entramado argumental se le insufla peso específico a una novela proveniente del tercer mundo y fuera de las esferas de influencia globales. Así logra competir con un policiaco modesto; pero bien armado.

La mirada de los personajes, el foco de las descripciones, las fiestas “alternativas”, el tiro ilegal de cerveza, la desilusión de los policías sacados de puestos privilegiados, alienados de sus barrios por los nuevos tiempos constituye un giro inesperado en el género en Cuba. Conde, policía decepcionado con el cuerpo de policía, o al menos alejado en perspectiva por la vocación de escritor, desarrolla otra mirada a través de su investigación y los círculos por los que ésta le obliga a moverse. Esa mirada inquisitiva, curiosa, abierta es de signo personal, y está motivada por un honesto deseo de entender nuevas realidades, nuevos fenómenos de un mundo globalizado, posterior a la utopía revolucionaria donde hay travestis, dirigentes asesinos, homosexuales dignos y sabios, verdades camufladas. Con esta mirada el protagonista de *Máscaras* nos invita a observar La Habana, más allá de sus máscaras.

Es una mirada que se extraña de la narrativa nacional que promueve el poder. Conde experimenta un sentido común que propone desarticularse del materialismo dialéctico y su estatuto “evolutivo”. Sin entrar en un profundo análisis filosófico de la obra, que no es el objetivo de este ensayo, es pertinente anotar que la mirada, tanto de Conde, como de Marqués, así como la luz de los eventos que se narran en la obra parecen alejarse de la dialéctica marxista como explicación de la realidad, y por extensión de la narrativa utópica del comunismo. Según Ioanna Kuçuradi: “Dialectics,

according to Engels, is a ‘mode of thought,’ the ‘highest form of reasoning,’ which coupled with materialism has become a ‘world-view,’ opposed to the so-called ‘metaphysical’ one. And it is a science, since it has discovered the ‘general laws of movement’ and evolution in nature, thinking, and human society” (Kuçuradi 261). Dicho método científico, o sistema interpretativo ha entrado en crisis en un mundo cuántico, axiológicamente ambivalente, digital e impregnado socialmente de corruptelas políticas, terrorismo, guerras regionales y creciente pobreza. A esas nuevas realidades se ajusta el nuevo narrador.

La mirada de Conde parece derivada del sentido común que mueve también a los detectives salvajes de Roberto Bolaño, a los personajes perseguidos o vigilados de Enrique Serna y a los desorientados y perdidos en un mundo distópico de Homero Aridjis. Esta mirada, entre escéptica y extrañada, entra en diálogo con una Cuba de migraciones, con un mundo fragmentario, y presenta un espacio libre y alternativo posible dentro de cualquier sistema. Conde desentraña otra Habana, tan real y presente como la de los logros de la narrativa nacional, como también la desentraña *El rey de la Habana* a través de su realismo sucio. Sus signos son libertad sexual, vicios, corrupción, amistad, asesinato, droga, violencia, arte, amistad, como fuerzas de una vida más allá de lo confesable o publicable posible.

En el último párrafo de *Máscaras*, con esa mirada a distancia, *catascópica*, propia de la sátira menipea y de tantas novelas sociales, Conde profiere su último comentario sobre la ciudad⁶: “La Habana Vieja, erizadas de antenas, ansias de derrumbe

⁶ La *catascopia* o mirada hacia abajo permite al satírico observar desde una posición espacial privilegiada; pero también crítica, cargada de juicio o cuando menos de escepticismo. En las nuevas tendencias la posición individual del protagonista es escéptica en cuanto a aceptar las narrativas nacionales y mantener un compromiso personal con la realidad. Joel C. Relihan, al discutir la definición de Northop Frye sobre el género menipeo dice, refiriéndose a la antigüedad: “Experimental fantasticality, observation from an unusual point of view, typically from on high, as when Menippus looks down on the Earth from the Moon in Lucian’s *Icaromenippus*. The Greek word for such an observation is *catascopia*” (Relihan 7).

e historias inabarcables” (212). Es una observación ambigua, entre muchas otras que tiene el texto en boca de Marqués o de Conde y se inscribe en la alternancia de registros que manifiesta la obra a nivel ideotemático. El registro negativo apunta por un lado a un futuro “distópico”, en el cual el espacio tiende al desastre, a lo posbélico como se adjetivará posteriormente en *La neblina del ayer*. Nótese que este afán de destrucción es también propio del satírico que propone implícitamente un nuevo orden después de la quema total, de la destrucción del estado de cosas presente. La segunda parte de la frase citada apunta a una inmensidad cultural, humana, dada por el sintagma “historias inabarcables”. Es La Habana marginal, la historia no contada, posiblemente, y por inabarcable, eternamente enmudecida. Este índice posmoderno apunta a lo marginal, a las individualidades en su suma ciudadina.

La dialéctica vista en la frase, dada por los sintagmas “ansias de derrumbe/historias inabarcables”, es intrínseca al discurso nacional cubano como hemos indicado, se enseña en las escuelas, se demuestra en las universidades en carreras de ciencias, se oye en discursos o se parafrasea en asambleas de vecinos. El narrador de *Máscaras* pivotea sobre esta dialéctica estilísticamente; pero la niega filosóficamente en cuanto a resultado. Esto no es la evolución, no es un estadio posterior, como sí significa en la obra de Karl Marx y Friedrich Engels (Kuçuradi 261; Simon 317)⁷. Su voz, en este caso, oscila entre detectar el hecho y ofrecer un comentario abierto justificativo. El drama de Conde, el drama del venido a menos Alberto Marqués, incluso el drama de los

⁷ Francis Fukuyama expresa descontento por el hecho de que la obra de Hegel haya sido reconocida como la de un antecesor de Marx: “For better or worse, much of Hegel's historicism has become part of our contemporary intellectual baggage. The notion that mankind has progressed through a series of primitive stages of consciousness on his path to the present, and that these stages corresponded to concrete forms of social organization, such as tribal, slave-owning, theocratic, and finally democratic-egalitarian societies, has become inseparable from the modern understanding of man. Hegel was the first philosopher to speak the language of modern social science, insofar as man for him was the product of his concrete historical and social environment and not, as earlier natural right theorists would have it, a collection of more or less fixed "natural" attributes. The mastery and transformation of man's natural environment through the application of science and technology was originally not a Marxist concept, but a Hegelian one” (2).

Arayán implican un enfoque más personal que social. Lo que constituye un cambio en el discurso nacional y en el mapa literario nacional.

Esta actitud, que explico mediante el desarrollo de la sátira menipea en la literatura latinoamericana actual en otros estudios, es propia de las nuevas tendencias que parodian los géneros menores como estrategia de apropiación, para reflejar un mundo desde concepciones personales, escépticas, y siguiendo el “descriptivismo” de Wittgenstein en cuanto a lenguaje/mimesis y la complejidad menipea en cuanto a hibridación genérica (Piénsense en novelas como *Sin tetas no hay paraíso* o *El cartel de los sapos* que coquetean con una nueva forma de picaresca). La mención de la disposición “ideológica” en este caso nos permite asociar a *Máscaras* con un texto en tránsito de una concepción materialista dialéctica del mundo, a una concepción descriptivista analítica donde el lenguaje redefine el género, y que es parte de la intencionalidad de construir un policíaco literario actualizado, no tan predecible, ni ideológicamente correcto como el que manifestaba la literatura anterior de la isla.

El espacio es otro elemento fundamental en el planteamiento de *Máscaras* como parodia de la novela policiaca. *Máscaras*, no en balde su nombre, juega con espacios misteriosos, abiertos, empobrecidos, lujosos, selectos, prohibidos, lujuriosos. El nivel espacial de la obra tiene la versatilidad del barroco cubano, del trópico, de los ciclos utópicos y “distópicos” de las revoluciones. Se pueden establecer varios contrapuntos espaciales en los que Padura ha acercado su construcción al arquetipo genérico, a la vez que lo ha elevado literariamente con esa voluntad artística de la que habla en “Soplo divino” (12).

De estos espacios, los de más desarrollo y peso argumental son Miramar, La Habana Vieja, El Vedado, El Bosque de la Habana, el barrio de Conde, la casa de Alberto Marqués y la oficina de Mario Conde. Los dos primeros juegan como signos del bien y el mal, o parodias del Infierno y el Paraíso, respectivamente; con una inversión

distópica hacia el final ya que el supuesto paraíso que es Miramar, deviene el centro de la corrupción y los malos valores. El Bosque de la Habana con su río Almendrares, por su parte, es elemento topónimo policial por excelencia, la zona cero que construye la mitología cubana en la obra y se compara con el Valle del terror, los Jardines Lauriston en las obras de Sherlock Holmes, o la Riviera francesa en Agatha Christie (Ej: Vermissa Valley, The Valley of Fear y Lauriston Gardens).

La Habana Vieja se arma como contrapeso de Miramar. Ambas localidades están ubicadas en los extremos urbanos de la Habana, Este y Oeste. Ambas también son sucesiones temporales polares en la historia de la ciudad: la vieja y la nueva. Pero lo más importante desde el punto de vista social en el cual se adentra *Máscaras* es que en la primera hay una cultura de descarte y supervivencia, mientras que en la segunda hay una cultura ejecutiva e institucional. Como ironía de la historia y estamento de distopía de la obra, estos espacios constituyen “dos naciones” como referiría Nadezhda Krupskaya en *Memories of Lenin* sobre Londres (65). Estos espacios muestran una simetría textual y temática que actúan como contrapeso una de la obra. La estructura de espejo obliga a la ideología estatal de la isla a mirarse desde fuera. Este juego especular era también motivo recurrente utilizado por los escritores neobarrocos cubanos.

En *Máscaras*, el topónimo Miramar aparece cinco veces, La Habana Vieja cuatro y el Bosque de la Habana diecinueve. Los contextos en los que aparece la Habana Vieja son sórdidos o peyorativos, económica o socialmente: “tengo otro muertecito en la Habana Vieja” (32); “...en aquella sala de La Habana Vieja había: [...] militantes del sexo libre, de la nostalgia y de partidos rojos, verdes y amarillos; ex dramaturgos sin obra y con obra, y escritores con ex libris nunca estampados; maricones de todas las categorías y filiaciones...” (130). La carga semántica que se otorga a la Habana Vieja es negativa en boca del personaje, y peyorativa desde el punto de vista de

los valores de la revolución. Muestra un contra-discurso, sólo posible por mirada transformada del Conde por su práctica y su personalidad.

El espacio opuesto a La Habana Vieja es Miramar. Este constituye otro mundo: “Desde que el carro enfiló por la Séptima Avenida de Miramar, bajo el sol todavía benévolo de aquella mañana de agosto, el Conde sintió que se adentraba en otro mundo, de rostro más amable y mucho mejor lavado que el de la otra ciudad —la misma ciudad— que acababan de atravesar” (*Máscaras* 78). Esta cita es relevante en tanto menciona que Miramar es un mundo aparte. Ahí Conde se sienta en cómodos butacones, prueba platos desconocido y degusta tabacos auténticos. El narrador se encarga incluso de aclarar que es “otra ciudad simbólicamente por su rostro más “amable”; pero que es en realidad la misma ciudad.

El espacio complementa esta visión simétrica, expansiva y de altibajos que denotan el bien y el mal, lo civilizado y lo atrasado. Miramar es hermético, inaccesible a la mayor parte de la población habanera. Está en la gran brecha que la utopía construyó como espacio mítico. En conversación con Conde, un viejo amigo y colega de trabajo, el Gordo Contreras, ahora separado del cargo dice, refiriéndose a Miramar: “...ahí no había negrito de La Habana Vieja ni blanquito bisnero del Vedado ni jinetera de La Lisa que pudiera llegar” (141). Es en Miramar donde vive Faustino Arayán. Es el espacio de los árboles, las mansiones con bellos jardines. Escuchemos al narrador describir la mansión de los Arayán: “...una casona de dos plantas en la Séptima Avenida de Miramar, con un jardín bien cuidado y paredes pintadas de un blanco brillante, paneles de vidrios milagrosamente enteros en la ciudad de los vidrios rotos y dos autos en el *car-porch*” (34).

En contraste a los espacios tercermundistas y deteriorados de La Habana Vieja, Miramar se presenta como el espacio de valor económico. Es importante en el género policiaco, cualquiera sea su variante, que el crimen este asociado a altos intereses

económicos como inmensas herencias, robo a cajas de caudales, etc. El hurto de un balón de fútbol convertiría el género en una farsa, destruyendo la ilusión narrativa. Esta es la función de Miramar como ombligo de la riqueza, y se contrapone a La Habana Vieja como sumidero de la pobreza. Ese doble registro apunta a Cuba como un sistema en sí mismo, con el bien y el mal del mundo actual dentro del propio sistema. La isla, sugiere un narrador que observa, pero que no se compromete con la narrativa hegemónica, es parte del mundo actual en toda su integridad, con lo mejor y lo peor. Algunas variantes de este estilo permeado de la ironía posmoderna, desde la mirada descreída e irreverente del narrador, las encontramos en el realismo sucio de *El rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez.

En *Máscaras*, la alternancia de registro a nivel espacial que observa en la simetría de las dos Habanas, opera de igual manera a nivel sintáctico. Al describir la mansión el narrador apunta “paneles de vidrios milagrosamente enteros”. El lector percibe la belleza de la mansión, la descripción rinde su efecto a los objetivos del policiaco. Pero una vez aprovechado éste, la voz paródica nos apunta, “milagrosamente”, justificando así el exceso en que ha incurrido al presentar un espacio policiaco capitalista burgués, que se contrapone a la opinión construida y generalizada sobre la isla. Existe un conflicto de episteme y de mimesis; pero no viene del narrador, el narrador lo circunvala para proseguir con su subgénero hibridado y adaptado a la nueva geografía.

Una inversión importante que practica el texto es que, en Miramar, el espacio económicamente pujante, el entorno deseado por su estatus es donde está ubicado el asesino y el traidor a la Revolución cubana. Miramar esconde la mentira, el gran secreto, y el padre intolerante que no acepta a su hijo homosexual y que deviene asesino de su propio hijo. La utopía, en este punto, se “des-utopiza”, por así decirlo; ya que la Habana Vieja, por su lado, es el signo de la amistad de la infancia, las confesiones de

amigos y los valores de bondad. Esta “utopización” del espacio en las nuevas tendencias literarias que reivindican lo sucio, lo marginal, el descarte lo vemos en *Into the Beautiful North* de Luis Alberto Urrea al describir el “dumpe” o basurero, y es la marca de la inversión axiológica que opera el satírico en el posmodernismo⁸.

Dentro de estos espacios el Bosque de la Habana es el eje que da simetría a la estructura. El sintagma Bosque de la Habana se menciona un total de trece veces en el libro, y Bosque un total de diecinueve veces. Este río divisorio y este bosque mitológico son pivote de las dos otras partes. Esta bella simetría espacial, simple a primera vista, y por eso mismo fácil de intuir, suma efectividad en la síntesis del planteamiento de la novela que es compatible con la simplicidad propia del escenario policiaco. Piglia, refiriéndose a las ventajas del género policiaco dice: “Se aprende enseguida cómo funciona el género. Por ejemplo, una novela policial es buena en las primeras veinte páginas, porque el escritor tiene la posibilidad de plantear...lo que yo llamaría el ambiente, el escenario de la historia” (*Ricardo Piglia: Conversación en Princeton* 1998: 11). El género policiaco es fácil de decodificar en la mente del lector ya que es una fórmula preestablecida. El ardid de las nuevas tendencias es apropiarse de manera singular de un género de entretenimiento y convertirlo en un género literario.

El Bosque de la Habana, comparado con La Habana Vieja y Miramar, tiene un peso específico que es también sumidero a donde se vuelve. Un espacio por el cual se escapa a otra dimensión y todo es posible; incluso que un travesti, vestido de *Electra Garrigó*, sea asfixiado por su padre, dirigente de la revolución. Esto permite al narrador una alternancia de registros con la que varía de la historia a la ficción reiteradas veces.

⁸ El dumpe o basurero, donde el autor del libro trabajó como voluntario, es un espacio mítico de donde salen los personajes más nobles del libro: Porfirio y Araceli. Es un espacio de valores escondidos que nos produce un contrasentido, que solo se entiende a través de un mecanismo de extrañamiento. Este es un ejemplo de la belleza con la que el narrador describe el espacio de “descarte” que representa el basurero: “The ocean breeze lifted white plastic bags from the slopes of the black hill. They rose like ghosts. It was quite beautiful. The bags floated silently in waves, soaring and falling, and drifting, too-pale balloons full of unwanted wind. [...] All before them, a crude cemetery sprawled” (114-115).

Algunas, tienen función justificativa; otras, contraponen la ilusión novelesca del policiaco al realismo sucio de la realidad entrando a un discurso ideológico. Existe en la novela una alternancia espacial de topónimos, en correlación con la alternancia discursiva. Esto se pudiera ver como una parodia obligada, subliminal al discurso dialéctico. Bajo este semema de espacio “mítico” se pudiera ver la casa de Marqués (39).

La escritura de Leonardo Padura asume de manera paródica el género policiaco, que en su caso es una apropiación mimética que se inscribe dentro de los usos de la sátira menipea. Esto permite al autor entregar un texto híbrido donde crítica literaria, opiniones estéticas, juicios de formas y citas de otros autores relevantes de la isla comparten en un mismo nivel ideotemático. Este es el caso de las extensas divagaciones de Alberto Marqués sobre la teoría de Severo Sarduy, el Recio, y lo es también la gran parodia a *Electra Garrigó* de Piñera en la que se monta la estructura argumental. *Máscaras* es teatro dentro del policiaco, y el policiaco es teatro dentro del paisaje literario cubano.

Máscaras, y toda la escritura de Padura, no es novela negra o hardboiled, es un producto híbrido compatible a las nuevas tendencias en Latinoamérica y adaptado a las circunstancias propias de la isla. Como acierta a decir Villoria Nolla “

Padura es capaz de cubanizar la tradición de la novela negra —de “gumshoe” crime fiction— y usa el género como herramienta para representar los secretos y represiones que se esconden en la nación, en la ciudad y en su tejido social” (Villoria Nolla 274). Desde el punto de vista de la fórmula policial el argumento es simple. *Máscaras* es, en todo caso, un bricolaje esperpéntico, barroco del escenario cultural cubano donde aparecen botas ortopédicas, Travestis y “trasvestis” vestidos de seda sucia, bares ilegales como los únicos posibles, escenas de París al estilo aventurero

libresco de *Los Detectives salvajes* de Bolaño, realismo sucio, ciudad posbélica, distopía ideológica, antihéroes arrepentidos o confusos.

Mediante los ardidés literarios revisados en este artículo el texto compite con la fórmula esperada del género en un país donde no existen los detectives privados, los bancos privados, policías secretas independientes, empresas corruptas escondidas a la sombra del fisco estatal. Falta en *Máscaras* la violencia directa, que aparece mitigada por el humor coloquial en *El cartel de los sapos*, o *Sin tetas no hay paraíso*; faltan los interrogatorios internos y las torturas; faltan los tiroteos en las calles, las carreras de autos, los complotos de los delincuentes, la mafia organizada, la tecnología de movilización de efectivos, helicópteros, tanques, grandes camionetas blindadas. Escasean en *Máscaras* incluso las menciones (o el tráfico, el trasiego, la compra y venta) a armas personales de marcas diversas, más allá de una pistola regular de policía.

El espacio de *Máscaras* se ha armado con trazos relevantes bien escogidos, para crear lugares míticos y crear una atmósfera inexistente en la tradición del policiaco cubano, y en la cultura de la isla. La invención del Bosque de la Habana como espacio mítico del crimen, a la vez que, como espacio de memoria, muestra la alternancia en la predisposición mental del narrador que concibe un texto que entra y sale del registro histórico para jugar con los códigos del género policiaco. Este cambio de registro, menipeo en sí mismo, dialógico, neobarroco es compatible con las tendencias actuales en la literatura latinoamericana, que parodian los géneros menores y los transforman en productos literarios. *Máscaras*, como fórmula de policial, es un puente efectivo, de gran valor literario por lo que cuenta de la cultura y la realidad de Cuba, por lo que rescata de un registro casi inexistente, dejando codificado en lenguaje una realidad, y una nueva manera de contar esa realidad en la isla.

© José R. Vilahomat

Obras citadas

Colín, José Juan y Christina Miller. “La literatura como recurso existencial en el neopolicial latino-americano: *La neblina del ayer* y *Adiós, Hemingway* de Leonardo Padura Fuentes. *Rocky Mountain Review* 70.1 (Spring 2016): 34-44.

Firbas, Noel Luna y José A. Rodríguez-Garrido. Princeton, N.J.: Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998.

Fukuyama, Francis. “The end of History?” *The National Interest*. (Summer 1989): 1-17.

González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.

Krupskaya, N. K. *Memories of Lenin*. London: Lawrence & Wishart; Revised edition. 1970.

Kuçuradi, Ioanna. “Different Concepts of Dialectics: Methods and Views”. *Studies in Soviet Thought*. 39.3/4, Dialectic and Inconsistency in Knowledge Acquisition (Apr - May, 1990): 257-264.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 2005.

---. *Theory of Parody*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

Lezama Lima, José. *Paradiso*. Ed. e introd. Eloísa Lezama Lima. Madrid: Cátedra. 1995.

Levine, Suzanne Jill. “Borges a Cobra es baroc(o) (exé)gesis: un estudio de la Intertextualidad.” *Severo Sarduy*. Dir. Julián Ríos. Caracas: Fundamentos. (1976): 85-105

Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero. “Una mirada al neopolicial latinoamericano:

Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* vol. 36, (2007): 49-58

Montoya, Óscar E. “Leonardo Padura Fuentes: las máscaras estéticas y sexuales de la

revolución. *Hispanic Review* 80.1 (Winter 2012): 107-125.

Náter, Miguel Ángel. *José Donoso: entre la esfinge y la quimera Cuban Intersections of Literary and Urban Spaces*. Ed. And Intro. Carlos Riobó. Albany: SUNY UP 2011.

Osorio T., Nelson. "Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual." *Literatura Mexicana Hoy; del 68 al ocaso de la revolución*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, (1991): 243-252.

Padura Fuentes, Leonardo "El soplo divino: Crear un personaje" *Cuadernos Hispano-americanos* 739 (enero 2012): 9-17.

--- *Máscaras*. Ciudad de La Habana: Ediciones Unión, 1997.

Piñera, Virgilio. "Cartas de Virgilio." sel. y prolog. Iván González Cruz. *Fascinación de la memoria: textos inéditos de José Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas. (1993): 261-284.

---. "Nota sobre literatura argentina de hoy." *Orígenes*. Ed. y dir. Rodríguez Feo y Lezama Lima. 4.13 (1947): 40-45.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

---. "Ricardo Piglia: Conversación en Princeton. Entrevista realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University." *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*. (PLAS Cuadernos, no 2). Editores Arcadio Díaz-Quinones, Paul

Pujante Corbalán, Rubén. "Máscaras de Leonardo Padura: La ironía del mundo sensible" *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*. 11 (2013): 134-147.

Relihan, Joel C. *Ancient Menippean Satire*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993.

Rosi Song, H. "Hard-Boiled for Hard Times in Leonardo Padura Fuentes's Detective Fiction" *Hispania* 92.2 (May 2009): 234-243.

Severo Sarduy. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila. 1982

- Simon, Lawrence H. "Vico and Marx: Perspectives on Historical Development".
Journal of the History of Ideas. 42.2 (Apr. - Jun. 1981): 317-331.
- Shaw, Donald. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State U of New York P, 1998.
- Urrea, Luis Alberto. *Into the Beautiful North*. NY: Little, Brown and Company, 2009.
- Wilkinson, Stephen. *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. Bern: Peter Lang, 2006.
- Villoria Nolla, Maite. "Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de *Máscaras*" *Cuadernos de Literatura*. XXI.41 (Enero-Junio 2017): 268-287.